



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

in cotutela con Università di Granada

DOTTORATO DI RICERCA IN

Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género (Università di Granada)

Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES-
Women's and Gender Studies (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Ciclo XXXVI

**Settore Concorsuale: 10/I1 - LINGUE, LETTERATURE E CULTURE SPAGNOLA E
ISPANOAMERICANE**

**Settore Scientifico Disciplinare: 10/SPAN-01 LINGUE, LETTERATURE E CULTURE
SPAGNOLA E ISPANO- AMERICANE**

TITOLO TESI

Hacia el Género Escénico. Reciclaje del género del actor a través de la técnica de imitación *naghsh-poosh* [vestir la figura].

Towards the Scenic Gender. Recycling the Actor's gender through the *Naghsh-poosh* Imitation
Technique [Dressing the Figure]

Presentata da: Sabri Zekri Arabzadeh

Coordinatrice Dottorato

Prof.ssa Serena Baiesi

Supervisor

Prof.ssa Valentina Nider

Prof. Rafael Ruiz Álvarez (Universidad
de Granada)

Esame finale anno 2025



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

HACIA EL GÉNERO ESCÉNICO RECICLAJE DEL GÉNERO DEL ACTOR A TRAVÉS DE LA TÉCNICA DE IMITACIÓN *NAGHSH-POOSH* [VESTIR LA FIGURA]

Sabri Zekri Arabzadeh
Tesis Doctoral
Mención internacional y Cotutela

Programa de Doctorado en Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género
Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Moderne (Curriculum EDGES – Studi
delle donne e di genere)

Dirigida por Dr. Rafael Ruiz Álvarez
Universidad de Granada

Co-dirigida por Dra. Valentina Nider
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



Granada, 2025

Diseño de la portada:

Milan Antonio Del Sol Keyer y Sabri Zekri Arabzadeh

Fotografía de la portada:

Por Sabri Zekri Arabzadeh

Ensayo de la obra *Todos los recuerdos del actor del Rey Ricardo II*. Auditório - Serviços de Ação Social, Edifício Cantina Velha, Universidade de Lisboa.

Recuperado del archivo propio.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

HACIA EL GÉNERO ESCÉNICO

RECICLAJE DEL GÉNERO DEL ACTOR A TRAVÉS DE LA TÉCNICA DE IMITACIÓN *NAGHSH-POOSH* [VESTIR LA FIGURA]

Sabri Zekri Arabzadeh

Tesis doctoral

Mención internacional y Cotutela

Programa de Doctorado en Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género

Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Moderne (Curriculum EDGES –
Studi delle donne e di genere)

Dirigida por Dr. Rafael Ruiz Álvarez

Universidad de Granada

Co-dirigida por Dra. Valentina Nider

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Granada, 2025

A mi madre,

que me dio la luz y la sabiduría.

A Andrea,

mi principal apoyo, mi alter ego.

PRÓLOGO

El presente trabajo *Hacia el Género Escénico. Reciclaje del género del intérprete a través de la técnica de imitación naghsh-poosh [vestir la figura]* ha sido realizado como la tesis doctoral para su presentación en los programas de Doctorado: “Estudios de las Mujeres. Discursos y Prácticas de Género” de la Universidad de Granada y “Lingue, Letterature e Culture Moderne (Curriculum EDGES – Studi delle Donne e di Genere)” de la Universidad de Bologna. El eje central del estudio consiste en un enfoque multidisciplinar e intertextual, abordando las relaciones y aplicaciones entre las teorías feministas y de género, y las prácticas teatrales.

El período de investigación comenzó en el verano de 2018, aunque las semillas ya habían sido sembradas a lo largo de mi carrera teatral desde 2011. Las cuestiones e ideas surgidas durante mis creaciones artísticas me llevaron a elaborar el plan de investigación de la tesis entre 2018 y 2019. Granada ha sido la principal base de la investigación, aunque el desarrollo del proyecto se ha llevado a cabo en distintos lugares. En 2021, realicé una estancia de cotutela en la Universidad de Bolonia. En 2022, participé en una residencia artística en el Instituto Grotowski en Wrocław, Polonia, donde se llevó a cabo la fase práctica del trabajo. En 2023, realicé una estancia predoctoral en el Centro de Investigación Artística PIAR en Kumasi, Ghana. Ese mismo año, llevé a cabo una estancia de reflexión en el Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea, en Camallera - Girona para recopilar y transcribir los datos recogidos en las fases anteriores. Finalmente, en 2024, completé la última estancia de investigación en colaboración con la compañía internacional Teatro O Bando, en Palmela-Lisboa, Portugal.

Este trabajo no solo me sumergió en el mundo del teatro, sino que también me abrió nuevas puertas en el campo del feminismo y los estudios de género. Gracias a su carácter interdisciplinario, me permitió revisar obras que ya habían sido estudiadas anteriormente, pero también explorar otras áreas que desconocía por completo. Por un lado, desde una nueva perspectiva, tuve que actualizar mi conocimiento teatral, volviendo a estudiar las reflexiones y métodos relevantes de diferentes épocas y culturas; por otro, explorar profundamente las aplicaciones de las teorías feministas y de género al teatro y viceversa.

La diversidad del contexto abarca una amplia variedad de fuentes bibliográficas, recursos literarios, material audiovisual y vocablos desconocidos, entre otros asuntos. Por ello, he incorporado al trabajo un glosario de términos y nombres, una serie de tablas y figuras, un documento de archivo, así como varios anexos, consciente de las ambigüedades y dificultades que pueden surgir al realizar estudios interculturales.

Sabri Zekri Arabzadeh

En Granada, a 20 de noviembre de 2024

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es fruto de muchas horas de estudio y trabajo de campo, que han culminado en un aprendizaje que ha desbordado mis expectativas. Aunque el proceso de investigación ha sido arduo, realizar un estudio exhaustivo me ha permitido alcanzar mis objetivos y responder a las preguntas formuladas al inicio. Sin embargo, no me he sentido solo en este camino, gracias a las personas que me acompañaron en los diferentes pasos del trabajo.

Quisiera dirigir las primeras palabras de agradecimiento al Dr. Rafael Ruiz Álvarez, director de esta tesis en la Universidad de Granada, por el enorme esfuerzo que ha invertido en este trabajo. Durante todo este tiempo, me brindó un acompañamiento constante. Agradezco profundamente su paciencia, energía, así como la esperanza que me dio en los momentos difíciles de la investigación. Aun cuando estas palabras no hagan justicia a todo lo que ha hecho por mí, Rafael me transmitió su vasta experiencia y conocimiento académico, lo que ha sido fundamental para este trabajo. Desde el principio, me guio en cada paso, realizando numerosas lecturas, revisiones y correcciones, animándome a afrontar los momentos difíciles. Con su gran generosidad, dedicó mucho tiempo a perfeccionar la calidad de este trabajo. Espero tener la oportunidad de seguir aprendiendo de/con él muchos más años.

Querría agradecer también a la Dra. Valentina Nider, directora de este trabajo en Italia, por su orientación, sus sabias palabras y su hospitalaria acogida durante la estancia de cotutela en la Universidad de Bologna. Profesora Nider siempre ha estado dispuesta a hacer todo lo necesario para el avance de la investigación, tanto a nivel administrativo como académico. Establecer el convenio entre ambas universidades y llevar a cabo la estancia fue un proceso complicado debido a la pandemia. Gracias a su disposición y apoyo constante, he podido terminar este paso con éxito.

También debo dar las gracias a la Dra. Cándida Martínez López, tutora de esta tesis en la Universidad de Granada, quien me ha acompañado desde el principio en todo lo necesario. Durante los años de investigación, siempre me brindó valiosos consejos y apoyo, especialmente en los momentos más complicados del confinamiento, a través de sus cartas de referencia y reuniones a distancia. Gracias a su disponibilidad y orientación,

pude ampliar y profundizar mi conocimiento teórico en el campo de los estudios feministas y de género.

En especial, debo agradecer su apoyo a la Dra. Adelina Sánchez Espinosa, profesora e investigadora de la Universidad de Granada, quien me presentó como doctorando en régimen de cotutela a la Universidad de Bolonga, avalando así la calidad de mi investigación. Además, siempre asistió a mis espectáculos y conferencias, brindándome valiosos consejos sobre el mundo académico.

También querría dar las gracias al Dr. José Luis Calvo Martínez cuya valiosa traducción de la obra *La Oresteia* (Esquilo, 2021) me ha servido como la fuente base del análisis sobre el personaje Clitemnestra. Su obra bilingüe, me reveló nuevos aspectos que desconocía por completo, enriqueciendo profundamente el contenido de esta tesis.

Debo dar las gracias también a los/as profesores/as: Elena Arigita Maza, Natalia Arsentieva Antonova, Nadia Hindi Mediavilla, Desirée López Bernal, David Porcel Bueno y Julia Nawrot, quienes sin pertenecer al Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género, siempre me han mostrado su disponibilidad, compartiendo conmigo su conocimiento académico y brindándome valiosos consejos sobre la vida universitaria.

Por supuesto, querría expresar mi agradecimiento a todo el personal de la Escuela de Postgrado, en particular, a Encarnación Garrido Treviño, jefa de Sección del Servicio de Doctorado de la Escuela Internacional de Posgrado, por su amabilidad, disponibilidad y asistencia administrativa durante todos los años de investigación. Siempre estuvo dispuesta a ayudarme en todo el proceso, enviarme la información necesaria y aclararme las normativas.

Querría dejar también constancia de mi gratitud al personal de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, que me facilitaron el acceso al material de estudio, la búsqueda bibliográfica, así como me ofrecieron con la mayor generosidad el espacio y equipamiento necesario para llevar a cabo la tesis.

Igualmente debo dar las gracias al Instituto de Grotowski en Wroclaw, al Centro de Creación Contemporánea Nau Côlea en Camallera-Girona, al Centro de investigación artística PIAR en Kumasi, al Centro de Cultura Contemporánea La Madraza en Granada,

a la compañía Teatro O Bando en Palmela, a la Asociación Teatro Experimental Mirada (T.E.M.) y a la Fábrica de Reciclaje del Performance (F.R.P.) por su valiosa colaboración y permitirme llevar a cabo las diferentes fases de investigación en sus espacios.

Por supuesto, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Laura Galián Hernández, gran amiga, profesora e investigadora en la Universidad Autónoma de Madrid, no solo por haberme guiado en los primeros pasos en el mundo de investigación académica, sino también por su incondicional apoyo y ánimo en los momentos difíciles. Gracias a Laura, siempre me trató con la mayor disponibilidad y generosidad, sin sus apoyos la tesis no habría llegado a su fin.

Pero también no sin menos importancia, muchas gracias al Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género de la Universidad de Granada y al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Universidad de Bolonga por acoger mi proyecto bajo régimen de cotutela y darme la oportunidad de desarrollarlo en el ámbito académico.

Fuera del ámbito académico, en primer lugar, quisiera dedicar un agradecimiento especial a mi pareja Andrea Martin Losada. Su compañía me brindó fortaleza para seguir adelante y superar los desafíos que surgieron. Estoy profundamente agradecido por su generosidad y las palabras de aliento que siempre tuvo para mí. También agradezco a su familia, a quienes les debo mucho más de lo que las palabras pueden expresar. Su apoyo ha sido fundamental en todos los aspectos de mi vida durante estos años, no solo a nivel personal, sino también a nivel académico. En los momentos de estrés y duda, su presencia, paciencia y comprensión me han dado fuerzas para continuar. Siempre estuvieron a mi lado, brindándome su amor, ánimo y confianza. Este trabajo no podría haber llegado hasta aquí sin ellos. Les estoy eternamente agradecido.

También doy las gracias a mis amigos Milan Antonio Del Sol Keyer, Inmaculada Roldán Ruiz y Nuria Belén González Guijarro, cuyos apoyos y amistad fueron esenciales en los momentos difíciles. Aunque no nos veíamos con frecuencia, su ayuda fue significativa en este camino.

Por último, quiero dedicar las últimas palabras de esta parte a las personas más importantes de mi vida: mis padres Taraneh Arabzadeh y Mahmoud Zekri, y mi hermana

Noora, aunque todo agradecimiento se queda corto para mi familia. Sobre todo, agradezco mucho a mi madre, cuya presencia siempre ha sido la fuente de inspiración y creación de todos mis proyectos, tanto anteriores como esta tesis. Sin duda, has sido el motivo principal de mi decisión de matricularme en el programa de doctorado “Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de género”. Gracias por darme luz y sabiduría; aunque estés o no estés aquí, sigues enriqueciendo mi existencia.

Este trabajo y su impacto en futuras investigaciones solo podrían ser posibles gracias al acompañamiento y colaboración de todas estas identidades.

Sabri Zekri Arabzadeh

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo aplicar las teorías feministas y de género, junto con los métodos y prácticas teatrales, para proponer una guía de interpretación de carácter no binaria e inclusiva, que explore el papel del género en el trabajo del intérprete. Para ello, a través de la contextualización del reciclaje en el teatro, estudiamos las estrategias de deconstrucción y reformulación del género, su performatividad y sus comportamientos corporales en la interpretación de los personajes teatrales: Clitemnestra en *La Orestea* (Esquilo, 2021), del teatro griego; Isabella de Valois en *Ricardo II* (Shakespeare, 1997 y 2008), del teatro isabelino; y Sayyidah Zaynab en el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]), de la práctica teatral *Ta'ziyeh*.

El objetivo final es alcanzar un género escénico: un cuerpo vivo, con apariencia y comportamientos ambiguos; un agente actuante que abandone los valores patriarcales y sea capaz de interpretar cualquier personaje teatral, más allá de los límites de género/sexo, edad, raza, color, etc. Un género/cuerpo reciclado que, a su vez, provocará el reciclaje de los demás elementos escénicos, es decir, espacio, texto, tiempo y público, generando un efecto dominó en el que la deconstrucción y/o el cambio de uno de los componentes afecta a todos los demás.

Palabras clave: Género, Teatro, Reciclaje, Performatividad, Naghsh-poosh, Mujer, Intérprete, Discurso, Clitemnestra, Isabella de Valois, Zaynab

ABSTRACT

This research aims to apply feminist and gender theories, along with theatrical methods and practices, to propose a non-binary inclusive interpretation system that explores the role of gender in the work of the performer. To do so, through the contextualization of the term “recycling” in theatre, the aim is to define strategies of deconstruction and reformulation of gender, its performativity and its corporal behaviors, thought the acting of Clytemnestra in *The Oresteia* (Esquilo, 2021) from Greek theatre, Isabella of Valois in *Richard II* (Shakespeare, 1997 & 2008) from Elizabethan theatre, and Sayyidah Zaynab in *The Sermon of Lady Zaynab in Damascus* (2024 [Online]) from the theatre practice *Ta'ziyeh*.

The goal is to achieve a scenic gender: an alive body, with ambiguous appearance and behaviors; a doer/actor agent who abandons patriarchal values, being capable to play any theatrical role, beyond the limits of gender/sex, age, race, color, etc. A recycled gender/body that, in turn, provokes the recycling of other theatrical elements, space, text, time, and audience, generating a domino effect in which the deconstruction and/or change of one component affects all others.

Keywords: Gender, Theatre, Recycling, Performativity, Naghsh-poosh, Woman, Performer, Speech, Clytemnestra, Isabella of Valois, Zaynab

ÍNDICE

NOTA DEL AUTOR ¿CÓMO LEER ESTA TESIS?	18
GLOSARIO	21
INTRODUCCIÓN.....	30
Justificaciones y exposición del problema	31
Contexto y Surgimiento de la cuestión	42
<i>El Regreso de Prometeo</i>	44
<i>La Oresteia</i>	45
<i>Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II</i>	46
Hipótesis y propuestas	48
Objetivos	49
Breve descripción de la metodología	50
Técnicas de recogida e instrumentos de investigación	52
Presentación de la estructura de la tesis	52
 CAPÍTULO I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ABORDAJES TEÓRICOS Y PUBLICACIONES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO	
Avances, perspectivas y vacíos	57
Feminismo y Género en el Teatro. Teorías, reflexiones y aplicaciones	62
Sue-Ellen Case.....	62
Aurelia Martín Casares	65
Judith Butler	67
David Le Berton.....	83
La técnica de imitación <i>naghsh-poosh</i> . La revisión de estudios clave	89
Bahram Beyzai	90

E'nāyatullāh Shahidi	91
Peter J. Chelkowski.....	92
Farhad Mohandespour.....	92
Jean E. Howard.....	95
Mohammad Hossein Naserbakht.....	97
Personajes teatrales para Estudio de caso. Publicaciones relevantes.....	98
Clitemnestra.....	98
Isabella de Valois	102
Sayyidah Zaynab	107
Reciclaje en el arte. Reflexiones de Omid Mehrgan.....	119
Observaciones y Conclusiones	121

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA Y APORTACIONES TEÓRICAS AL OBJETO DE ESTUDIO

Anclajes paradójicos, cuestiones y desafíos	124
Parte I. Metodología desarrollada. Métodos, herramientas y estrategias	133
Fase teórica de la investigación	133
Revisión de antecedentes del proyecto.....	133
Consulta y búsqueda bibliográfica.....	135
Estudios de Análisis del Discurso.....	136
Entrevistas, encuestas y cuestionarios	137
Fase práctica de la investigación. <i>Naghsh-poosh</i> en el trabajo de campo.....	138
Talleres y muestras finales (1ª etapa práctica).....	139
Estancia de cotutela (Etapa media).....	141
Estancias de creación artística. <i>Autoinvestigación</i> (2ª etapa práctica)	141
Parte II. Aportaciones teóricas, desde Stanislavski hasta Butler	145
Stanislavski: vivir y existir; el “Yo” encarnar al “Otro”	151
El “si mágico” y la imaginación.	151

Objetivos y acciones físicas	152
Brecht: existir y no existir; el “Yo” imitando al “Otro”	158
Alienación y Distanciamiento.....	158
Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos.	162
Grotowski: El “Yo” a través del “Otro”. Cinco etapas teatrales	167
Theatre of Productions [Teatro de Producciones], 1957-1969	172
Paratheatre [Parateatro], 1969-1978	174
Theatre of Sources [Teatro de Las Fuentes], 1976-1982.....	176
Objective Drama [El Drama Objetivo], 1983-1986	177
Art as Vehicle [El Arte como Vehículo], 1986-1990	178
La relación de las cinco etapas con el objeto de estudio	180
Butler: El género a través del cuerpo. Fases de encarnación	182
Observaciones y conclusiones	186

CAPÍTULO III. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: RECICLAJE, *NAGHSH-POOSH* Y *DESIDENTIFICACIÓN*. CONTRIBUCIONES Y APLICACIONES AL DESARROLLO DEL PLANTEAMIENTO TEÓRICO

Términos y proceso a seguir	196
Parte I. Reciclaje y sus aplicaciones al arte	198
<i>Bāzyāft</i> [reencontrar/reciclaje]. Historia y Antecedentes.....	198
<i>Kārajāneh-e Bāzyāft-e Eýrā</i> [La Fábrica de Reciclaje del Performance].....	204
<i>Kārajāneh</i> [Fábrica]	205
Actor y Espectador	208
Texto	210
Tiempo	214
Espacio/lugar	217
<i>Bāzyāft</i> [reciclaje] del arte y la basura. Afinidades y reflexiones.....	220

Arte reciclado y Reciclaje del arte	224
Duchamp y Picasso: Arte encontrado.....	226
Antonio Pérez: Objetos encontrados	233
Tim Noble y Sue Webster: Híbridos platónicos reciclados.....	235
Isa Genzken: Reciclaje de la contemporaneidad	238
Reciclaje en el escenario	243
Antonin Artaud: Una reforma teatral	243
Peter Brook: Reciclaje del espacio	246
Ariane Mnouchkine: Reciclaje de lenguaje escénico	259
<i>Eýrā</i> [Performance].....	262
Performatividad y Performer.....	275
Efecto/impacto.....	276
Hamlet: Un ejemplo de reciclaje	277
Parte II. <i>Naghsh-poosh</i> [vestir la figura] y sus aplicaciones.....	279
<i>Naghsh</i> . De la literatura al teatro	279
Poesía.....	280
Pintura.....	281
Artesanía.....	283
Arqueología	283
Teatro.....	285
<i>Naghsh-poosh</i> y <i>naghsh-pooshi</i> en los espectáculos tradicionales iraníes, de <i>Soog-e Siyāvash</i> [Luto de Siyāvash] a <i>Ta'ziyeh</i>	285
Un testimonio sobre el acto de <i>naghsh-pooshi</i> en el teatro <i>Ta'ziyeh</i>	291
<i>Naghshes</i> [figuras/papeles/roles/personajes] y sus intérpretes <i>naghsh-poosh</i>	296
<i>Noskheh</i> [texto de teatro]	300
Vestuario de <i>naghsh-pooshi</i>	303
Imitación de <i>naghsh</i> . Instrucciones y herramientas	305

<i>Zan-poosh/Zan-jān</i> [vestir/cantar la mujer] en <i>Ta 'ziyeh</i>	308
Parte III. <i>Desidentificación</i> : Una estrategia complementaria	314
Flaming Creature	314
Normal Love.....	316
Marga Gómez is Pretty, Witty and Gay	318
Reciclaje- Desidentificación-Naghsh-poosh	320

CAPÍTULO IV. MARCO TEÓRICO: RECICLAJE DEL GÉNERO DEL INTÉRPRETE/AGENTE ACTUANTE EN LA VIDA COTIDIANA Y EN EL TEATRO

Introducción, estructura y planteamiento	324
Parte I. Entrevistas realizadas. Un contraste de opiniones.....	325
Parte II. Género y su performatividad corporal en los cinco fragmentos	332
Análisis de comentarios. Observación el género: Construcción y Reciclaje	342
El “Yo” y el “Otro” en el reciclaje y la <i>queerización</i>	352
Parte III. Género Reciclado en la tradición <i>Virdžina</i> [Virgen juramentada]	355
Historia y origen	355
La construcción del hombre de familia y/u hombre social.....	356
Yo: Virgen jurada – Otro: Hombre de familia/hombre social. Estrategias aplicadas	360
Agente receptor. Percepción de influencias	361
Virginidad-masculinidad a través de feminidad	363
Hacia el género tercero/reciclado.....	366

CAPÍTULO V. ESTUDIO DE CASO. EL GÉNERO DEL TEXTO AL ESCENARIO. *EST(¿?)S TRES: CLITEMNESTRA, ISABELLA DE VALOIS Y SAYYIDAH ZAYNAB*

Observando el género en escena: Contexto y enfoque metodológico	374
Parte I. Un Análisis teatral: Clitemnestra, Isabella y Zaynab	376
Clitemnestra. De la mitología a <i>La Oresteia</i> de Esquilo	379
Androginia y Ambigüedad. Referencias y manifestaciones en el texto	385

Hablar en público	385
Autoidentificación ambigua.....	387
Testimonios de otros personajes	388
Relación ambigua con Egisto	390
Conductas y habilidades paradójicas	392
Isabella de Valois: De la historia a la tragedia de <i>Ricardo II</i> de Shakespeare	395
Anonimato y Silencio	400
Premonición y <i>Transtemporalidad</i>	400
Transmisión y Evolución	402
Narración y Continuidad.....	404
<i>Sayyidah</i> Zaynab. De la pintura al teatro <i>Ta'ziyeh</i>	407
Batalla de Karbala. Evolución de la personalidad	414
Hipótesis y motivos.....	415
Difusión y transmisión del mensaje de Karbala	417
Parte II. Fase práctica: Encarnación escénica de los personajes analizados.....	428
Trabajo de campo: exploración y creación experimental	428
Primera Etapa Práctica: Talleres de reciclaje del género del intérprete	429
Análisis de comentarios y opiniones	440
Resultados, logros y desafíos de la primera etapa	454
Etapa intermedia: Estancia de cotutela.....	459
Segunda Etapa Práctica: Primera estancia. Exploración individual	465
Muestra Final de estancia. Proceso y pasos de creación	468
Análisis de los textos teatrales	468
Redacción de <i>noskheh</i> [texto de la obra]	469
Entrenamientos de preparación del actor.....	479
Capas de encarnación del personaje-narrador	483
Pasos de construcción del personaje con el género opuesto al propio	487

Observación y búsqueda libre	487
Vestuario	488
<i>Yāshmāq</i>	489
Maquillaje	490
Postura y gestos	490
Voz.....	490
Puesta en escena	491
Interacción experimental con el público	496
La convergencia del objeto de estudio con la contemporaneidad.....	504

CAPÍTULO VI. DEL RECICLAJE DEL GÉNERO AL GÉNERO ESCÉNICO. CARACTERÍSTICAS E INSTRUCCIONES

CONCLUSIONES.....	527
BIBLIOGRAFÍA	545
WEBGRAFÍA.....	568
DOCUMENTOS DE ARCHIVO	583
Entrevistas realizadas.....	583
Textos inéditos citados.....	585
Material audiovisual de la fase práctica	586
ANEXOS.....	588
Anexo I. Manifiesto I: <i>Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā</i> [La Fábrica de Reciclaje del Performance]	589
Anexo II. Manifiesto II: <i>Recycling Performance Factory</i>	592
Anexo III. Manifiesto III: <i>Recycling Performance Factory</i>	596

Anexo IV. Documento de Consentimiento Informado General	602
Anexo V. Cuestionario de Rafael Ruiz Álvarez	617
ÍNDICE DE FIGURAS	618
ÍNDICE DE TABLAS.....	622
EXTENDED SUMMARY	624

NOTA DEL AUTOR ¿CÓMO LEER ESTA TESIS?

1. **Normas APA:** la presente tesis (estructura, bibliografía, notas al pie, etc.) está redactada bajo las normas Apa (7ª ed.) (American Psychological Association, 2023; Sánchez, 2019b).
2. **Equivalencia de términos extranjeros:** el presente estudio contiene algunos nombres y vocablos persas y árabes. Para facilitar su lectura, empleamos el sistema de transcripción y transliteración basado en el estándar definido por Farhangestān-e Zabān va Adab-e Farsi [La Academia de la Lengua farsi] (Wikipedia: Transliteración y Transcripción/persa, 2024).
3. El sufijo “i” añadido al final de algunos sustantivos farsis (persas) utilizados en la tesis tiene la función de crear un verbo. Por ejemplo, *naghsh-poosh* es una técnica de interpretación aplicada en los espectáculos iraníes, mientras *naghsh-pooshi* hace referencia al acto mismo de utilizar esta técnica por los intérpretes. De manera similar, *zan-poosh* es una técnica para representar personajes femeninos por los intérpretes masculinos y *zan-pooshi* se refiere al acto de aplicar esta técnica por los actores.

4. Pronunciación de las palabras árabes y persas:

/q/: similar a “gh” en inglés.

/ʔ/: africada prepalatal sonora y se pronuncian como “j” en inglés y “g” de Girona.

/y/: postvocálica como “y” en español.

/ʔ/: una pausa glotal y fricativa faringal¹ sonora.

/h/: fricativa glotal sorda y se pronuncia como se pronuncia “h” en inglés.

/ā, ī y ū /: vocal larga.

/j/: similar a “kh” en inglés.

¹ Se documenta por primera vez, en la acepción [sonido] que se articula con la raíz de la lengua en la faringe, en 1962, en un artículo sobre el quechua, de R. L. J. Nardi, publicado en Cuademo del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (Buenos Aires). Desde entonces se atestigua ocasionalmente en textos que versan sobre fonética y fonología o lingüística (Real Academia Española, 2022, definición 1 [En línea]).

5. **Citar una fuente de un idioma extranjero y su traducción:** para dar la referencia a una fuente farsi y árabe no traducida en el español, seguimos el formato de estilo APA (7ª edición). Presentamos el título original de la obra seguido de la traducción al español del título entre corchetes (Sánchez, 2019a). Por ejemplo, el libro *Zanānegī va Revāyat-garī dar Hezār-o Yek Shab* [Feminidad y Narratividad en Las Mil Noches y Una Noche] de Farhad Mohandespour (2011).

6. **Referencias y citas en otros idiomas y su traducción dentro del texto:** para presentar una cita en un idioma extranjero y su traducción dentro del texto, la cita original viene entre comillas si tiene menos de 40 palabras y en bloque sin comillas si tiene 40 palabras o más. Después de la cita en idioma extranjero, viene su traducción en español entre corchetes, luego la información de la cita entre paréntesis (Sánchez, 2019a), tal y como los siguientes ejemplos:

- ***Menos de 40 palabras***

Según Muñoz (1999) “Disidentification for the minority subject is a mode of recycling” [La *desidentificación* para el sujeto minoritario es un modo de reciclaje] (p. 39, traducido por Sabri Zekri, el 28 de marzo de 2023). Inspirados por este autor, elegimos este término, ya que es especialmente relevante para nuestro estudio.

- ***40 o más palabras***

Although the play depicts an earlier period in English History, the play and its themes had a strong resonance in Shakespeare’s England. So much so that some years after its first performance, when the Earl of Essex led a rebellion against Queen Elizabeth I, Essex’s followers commissioned a private performance of the play the evening before they armed themselves and made their move on the palace [Aunque la obra representa un período anterior de la historia inglesa, la obra y sus temas tuvieron una fuerte resonancia en la Inglaterra de Shakespeare. Tanto es así que algunos años después de su primera representación, cuando el conde de Essex encabezó una rebelión contra Isabel I de Inglaterra, los seguidores de Essex encargaron una representación privada de la obra la noche antes de armarse y atacar el palacio. (La Compañía Real de

Shakespeare, 2023)] (The Royal Shakespeare Company, s.f. [Recurso electrónico], traducido por Sabri Zekri, el 31 de mayo de 2023)

7. **Nombres extranjeros en árabe y persa (farsi):** cabe destacar que algunos nombres persas y árabes (autores, editoriales, personajes, lugares y eventos históricos, etc.) aparecen con diferentes formas de redacción, ya que nuestra base de datos está alimentada por la información recogida de manuscritos, registros, informes y relatos históricos, redactados por diferentes personas, en farsi y/o árabe, en diferentes épocas, por ejemplo, Hossein también Hussein y Ferdowsi o Ferdousi.
8. **Personaje/papel/naghsh:** en el presente trabajo, usamos “personaje, figura, papel, rol y *naghsh* (término farsi)” para hacer referencia a las personas que aparecen en un texto de teatro, por ejemplo, personaje de Clitemnestra, *naghsh-e* Zaynab, interpretar el papel de Isabella, etc. De las semejanzas, diferencias y relaciones entre estos términos hablamos en el capítulo III de la tesis, Parte II “*Naghsh-poosh* [vestir la figura] y sus aplicaciones” (p. 279-314).
9. **Actor/intérprete/agente actuante:** En nuestro estudio hemos usado estos términos en un sentido general para hacer referencia a una persona que interpreta/representa a un personaje teatral. En algunos casos no usamos la división dual actor/actriz, sino solamente el término actor y en otros casos empleamos la palabra intérprete o agente actuante para evitar repeticiones. Sin embargo, esto no quiere decir que tengamos la intención de excluir lo femenino u otras identidades de género. Por el contrario, con el uso variable de estos términos intentamos desafiar el binarismo dominante que existe en el teatro, sobre todo en el proceso de encarnación e interpretación del personaje.
10. **Género/sexo:** durante nuestra investigación nos dimos cuenta de que existe un debate constante, así como la ambigüedad con respecto a la aplicación precisa de los términos género y sexo. Para evitar más confusiones al respecto, en la presente tesis usamos indistintamente ambos términos en un sentido más general. Por ejemplo, la interpretación de un personaje por intérpretes del género/sexo opuesto. En este caso concreto, hacemos referencia a la interpretación de un personaje femenino por un intérprete masculino y/o viceversa.

GLOSARIO

Tabla 1. *Términos técnicos y/o desconocidos*

Ashquiā	Un término usado en el teatro <i>Ta'ziyeh</i> , haciendo referencia a los papeles o personajes malos o antagonistas (Shahidi,2001: 325-344).
Ashūrā	El último día de la batalla de Karbala.
Auwliā	Un término usado en el teatro <i>Ta'ziyeh</i> , haciendo referencia a los papeles o personajes buenos y sagrados (Shahidi,2001: 325-344).
Bābā Karam	Un baile tradicional y popular iraní.
Badal-pūshi/badal-pooshi	En farsi fingir e imitar ser otra persona/animal/objeto (Mohandespour, 2011: 159).
Bāzi	En farsi jugar y también interpretar un papel teatral.
Bāzyāft	Reencontrar y reciclaje en farsi
Butleriano/a	Discursos, teorías y reflexiones atribuidas a Judith Butler.
Clitemnestra-poosh	Término creado por Sabri Zekri, refiriéndose a un intérprete masculino que encarna al personaje de Clitemnestra, la esposa de Agamenón en <i>La Orestea</i> de Esquilo (2021).
Darvish/derviche	Un término farsi y turco. En árabe <i>faqir/faghir</i> [pobre], haciendo referencia a un practicante de una tradición/cultura de Oriente (Ernst, 1999: 24-25).
Dastgāh	Doce sistemas modales musicales persas (Farhat, 1990: 19-26).
Desidentificación	Desvinculación y distanciación de una identidad, rol o grupo específico. En el contexto de género, se usa por los colectivos minoritarios para hacer referencia al rechazo de las normas establecidas

	por un grupo de género dominante; la reformulación de un discurso o sistema que ya ha sido investido de una poderosa energía (Muñoz, 1999: 39).
Doer	Una persona que actúa o realiza una serie de acciones y actos. Este término fue usado por Grotowski en lugar de "Actor" (Schechner y Wolford (2001; 374). En esta tesis elegimos usar términos “actuante y agente actuante”.
Gestus	Una técnica/teoría usada por Bertolt Brecht en el teatro épico (Pavis, 1980: 244; Brecht, 1964/1987: 42).
Ghūl	Gigante en farsi.
Grotowskiano	Término empleado como un derivado de Grotowski, haciendo referencia al teatro y discursos creados por este director de teatro.
Heywān	Animal en farsi y árabe.
Hamūmak mūrcheh dāreh	Una canción popular iraní. Literalmente significa que el baño tiene hormigas.
Hukm	Las decisiones tomadas por un experto de las reglas coránicas (Esposito, 2004:87 y 118).
Imán/Imam	Líder y modelo espiritual o religioso, y a veces también político, en una sociedad musulmana (Real Academia Española, s.f.-e).
Isabella-poosh	Término creado por Sabri Zekri, refiriéndose a un intérprete masculino que representa el papel de Isabella, la reina en Ricardo II de Shakespeare (1997 y 2008).
Jān/khān	Derivado del verbo <i>jāndan</i> en farsi. Significa cantar y en el contexto teatral hace referencia a un intérprete <i>naghsh-poosh</i> que dice (habla y/o canta) los diálogos del papel que representa.

Karbala	Una ciudad y también un desierto ubicado en el país Irak.
Maddāh	Cantantes masculinos/femeninos especializados/as para cantar/lamentarse en los eventos religiosos.
Majles/Majlis	En farsi significa lugar de sentarse, reunión, asamblea. En el contexto teatral hace referencia a una escena o un acto de una obra de teatro (Mottahedeh, 2005).
Miāneh-row	En el teatro <i>Ta'ziyeh</i> son los personajes con un estado fluctuante, es decir, a veces son protagonistas y en otras ocasiones antagonistas.
Mika-puklaca	Un término ofensivo antiguamente usado en los Balcanes para los genitales femeninos (Grémaux, 1993: 251).
Mirza	Don, Señor, una persona rica y religiosa en farsi. También es un personaje famoso en las comedias populares iraníes.
Mojālef	Como <i>ashquiā</i> significa personajes malos/antagonistas.
Momak-djevojka	Chico-chica en serbio (Grémaux: 1993: 277).
Mowāfeq	Al igual que <i>auwliā</i> se usa para los personajes protagonistas.
Muharram/Moharram	El primer mes del calendario árabe musulmán y uno de los cuatro meses sagrados, en el que se prohíbe la guerra.
Muýtahid	Un experto que posee un conocimiento profundo de la ciencia, reglas y normas islámicas basadas en <i>El Corán</i> (Esposito, 2004:13 y 19).
Naghashi	Pintura y dibujo en farsi, también pintar/dibujar.
Naghsh/naqš	Vocablo usado por los intérpretes de los espectáculos tradicionales iraníes para hacer referencia a un papel/personaje/rol/figura teatral (Naserbakht, 2007: 11-35; Shahidi, 2001: 61-70).

Naghsh-poosh	Una técnica de imitación/representación de diferentes personajes/papeles en los espectáculos tradicionales iraníes (Naserbakht, 2007: 55- 84). También se dice de la persona intérprete que aplica esta técnica.
Naghsh-jān	Es una persona <i>naghsh-poosh</i> que representa a diferentes personajes en los espectáculos de <i>Ta'ziyeh</i> .
Namāyesh	Espectáculo, teatro y representación en farsi.
Namāyesh-hāye Shādī-āvar	Es un género teatral iraní. El término literalmente significa “espectáculos divertidos” e incluye diversos tipos de improvisación y comedias populares, todas explicadas en la obra de Beyzai (1965/2020).
Namāyesh-hāyeh Sonatī-e iraní	En farsi literalmente significa “espectáculos tradicionales iraníes”. Es un género teatral que contiene varias ramas como comedias, teatro religioso y cuentacuentos, todos explicados por Beyzai (1965/2020) y Naserbakht (2007).
Noskheh/nosjeh	Un vocablo usado en los espectáculos tradicionales iraníes, haciendo referencia a un texto o una pieza teatral (Shahidi, 2001: 802 y 828; Berthold, 1974: 32)
Ostād	En farsi profesor y señor, también uno de los personajes de los espectáculos divertidos iraníes.
Performatividad de género	Una propuesta teórica atribuida a Judith Butler, principalmente desarrollada en su obra <i>El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad</i> (1999/2011).
Performer	Una persona que actúa o realiza una serie de acciones y actos. Tal y como <i>Doer</i> , este término fue empleado por Grotowski en las últimas etapas teatrales de este director y pensador (Schechner y

	Wolford (2001; 374). En esta tesis adoptamos el término “intérprete”.
Performance	Un evento en vivo formado por una serie de acciones y actividades representadas por al menos un agente intérprete/actuante, dentro de un contexto determinado con el fin de comunicar con otras personas, espectadores (Schechner, 2002: 23).
Poosh	Derivado del verbo <i>pooshidan</i> en farsi. Significa vestirse y ponerse (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-c [En línea]).
Queerización y queerizado	Derivados de <i>queer</i> tomado del inglés, popularmente “extraño” o “poco normal” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 43-69; Corber y Valocchi, 2003). El uso de estos términos en el presente estudio está inspirado en la expresión <i>queering</i> de Kosofsky Sedgwick (Fortier, 1997: 82-87).
Retrieve	En castellano significa recuperar; es uno de los términos clave aplicado por Judith Butler (1999/2011).
Rowzeh	En farsi lamentación y cantos tristes.
Rowzeh-jāni	El acto de cantar lutos y canciones tristes en público (Mottahedeh, 2005: 35).
Sarbāz	Soldado en farsi.
Sarbāz-poosh	Un intérprete que representa el papel de un soldado en los espectáculos tradicionales iraníes.
Sayyidah	En árabe Santa y Señora, título otorgado a las mujeres de la descendencia del Profeta del islam, como Zaynab, la hija del Imán Ali y la nieta de Mahoma.
Shāh	Rey en farsi.

Shabih	Literalmente significa una copia parecida a una persona/cosa. Es un término usado en los espectáculos tradicionales iraníes.
Shabih-jān	Un término con el uso similar al de <i>naghsh-poosh</i> , haciendo referencia a un intérprete que representa diferentes personajes sagrados en el teatro religiosos <i>Ta'ziyeh</i> (Naserbakht, 2007: 11-35; Shahidi (2001: 61-70).
Shah-bānu	En farsi hace referencia a una persona biológicamente femenina que a la vez es reina y rey. Kowsari lo usa para llamar a Clitemnestra en la traducción de <i>La Orestea</i> (2011: 53, 59 y 71).
Shirzan	En farsi mujer-león, haciendo referencia a una persona femenina valiente con una fuerte voluntad y paciencia (Dekhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-d [En línea]).
Sineh-zani	Golpearse el pecho.
Siyāh	En farsi color negro. En el contexto teatral es la figura central de las comedias populares iraníes (Zekri, 2017: 17-30).
Siyāh-bāzi	Comedias populares como un género teatral de los espectáculos tradicionales iraníes (Zekri, 2017: 17-30).
Siyāvash/ Siāvaš	El príncipe mitológico de la antigua Persia, mencionado en <i>Shāhnāme</i> h de Ferdowsi (Skjærvø, 2013 [Recurso electrónico]).
Supermarioneta	Una teoría teatral aportada por Edward Gordon Craig (Roose-Evans, 2001).
Taqlid/taghlid	Un término farsi que significa imitar, fingir o copiar la forma de algo o los comportamientos de una persona (Dekhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies (s.f.-e).

Ta'ziye o Ta'ziyeh	Una práctica teatral religiosa y ritual, que pertenece a la categoría de los espectáculos tradicionales iraníes (Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial, 2010 [Página web]).
Tefl/tifl	En árabe y farsi niño/bebé, también hace referencia a Aliakbar y Aliasqar, los hijos del Imán Hossein en el teatro <i>Ta'ziyeh</i> .
Tefl-poosh	El intérprete <i>naghsh-poosh</i> que representa el papel de un/a niño/a.
Tekiyeh/takiyeh	Espacio/escenario de las representaciones de <i>Ta'ziyeh</i> iraní (Mottahedeh, 2005: 26-42).
Tobelija	En turco y árabe significa jurar y prometer; también una designación de una tradición de origen balcánico. Véase “Virdžina”.
Trance	Usado por Grotowski, haciendo referencia a un estado de interpretación en el teatro pobre-laboratorio (1971: 10 y 32).
Transgenerizado	Término inventado por el doctorando para hacer referencia al estado transitorio/fluido de la identidad de género de los personajes analizados del estudio de caso.
Transfake	Cuando un intérprete cisgénero representa el papel de un personaje trans (Jordão, 2021 [Recurso electrónico]).
Transtemporalidad/transtemporal	Un término inventado por el doctorando para hacer referencia a una persona cuya existencia no está limitada por el tiempo ni por las fronteras físicas, y que ha vivido en el pasado, presente y futuro, como los personajes analizados para el estudio de caso.
Verfremdungseffekt	En alemán significa el efecto de alienación, usado en el teatro épico de Brecht (1964/1987: 91-99).
Virdžina	Virgen; también una tradición antiguamente practicada en los Balcanes, en la que, debido a la

	carencia de hijos varones, una de las hijas de la familia renunciaba a su género y adoptaba el papel del hombre (Grémaux, 1993: 241-282).
Yāftan	El verbo encontrar en farsi.
Yāshmāq	Una tela transparente, a menudo de color blanco, verde y negro, utilizada por los intérpretes <i>naghsh-poosh</i> para cubrir la cara y representar diferentes papeles en los espectáculos de <i>Ta'ziyeh</i> (Shahidi, 2001: 423; Figura 64).
Zan	En farsi mujer.
Zan-poosh	Un intérprete masculino <i>naghsh-poosh</i> , especializado en representar a los personajes femeninos en los espectáculos tradicionales iraníes (Maleki, 2019b: 285; Shahidi, 2001: 830; Figura 64).
Zaynabiyyeh	Un derivado del nombre de Zaynab; lugar donde se organizan las procesiones femeninas (Flaskerud, 2005:68).

Tabla 2. Nombres de personas en árabe y farsi

Nombre	Datos históricos
Abbás	Hermano del Imán Hossein que muere en la Batalla de Karbala.
Afrāsiāb	El rey de los Turán mencionado en <i>Shāhnāme</i> (Ferdowsi, 2015: Vol. 2, 202-376).
Ali	605 d.C.- 661 d. C.; primo y yerno del profeta Mahoma, y el primer Imán de los chiíes.
Arnavāz	Hermana de Shahrenāz, ambas hijas del rey Ŷamshid, posteriormente cautivadas por Zakhāk (Ferdowsi, 2015).
Dinārzād	Hermana menor de Shahrzād en <i>Las Mil Noches y Una Noches</i> (1978).
Drona	Una figura mitológica y encarnación parcial de Agni en la epopeya hindú el <i>Mahabharata</i> .

Fátima	604 d.C.- 632 d. C.; titulada como al-Zahra, hija del Profeta Mahoma, esposa del Imán Ali ibn y madre de Hasan, Husáin y Zaynab.
Hassan	625 d.C. - 670 d.C.; el segundo Imán de los chiitas.
Hend/Hind	Esposa de Abu Sufyan ibn Harb, que vivió a finales del siglo VI y principios del VII.
Horr/Hurr	El militar del ejército del califa Yazid que en el medio de la batalla se une a la tropa del Imán Hossein.
Hossein/ Husain/ Husáin	626 d.C.- 680 d.C. El tercer Imán de la comunidad chiita, hermano de <i>Sayyidah</i> Zaynab, hijo del Imán Ali y Fátima al-Zahra y nieto del Profeta Mahoma.
Jadīyah/Khadiyah	Esposa del Profeta.
Pahlaví	La última dinastía que gobernó Irán, entre 1925 y 1979.
Qāyār/Kayar/Qajar	Una dinastía turca de la tribu oghuz -bayat, que gobernó el Imperio persa desde 1785 hasta 1925.
Shahrenāz	Hija del rey Yāmshid, posteriormente cautivada por Zāhhāk (Ferdowsi, 2015).
Shahrzād	Narradora y personaje principal en <i>Las Mil Noches</i> y <i>Una Noches</i> (1978).
Shemr	Militar que asesinó al Imán Hossein.
Simorgh/simorq	El rey mitológico de los pájaros, cuyo nombre en farsi significa treinta pájaros (si: treinta y <i>morgh</i> : pájaro).
Tishtrya/Tištrya	Una divinidad benevolente zoroástrica asociada con la lluvia y fertilidad (Mohandespour, 2011: 45; Panaino, 2005 [Recurso electrónico]).
Yazid I	d.C. 680 – 683 d.C., el segundo Califa Omeya, que asumió el control de la dinastía después de la muerte de su padre Muawiya.
Yudhishthira	El hijo mayor del rey Pandú y de la reina Kunti en la epopeya hindú el <i>Mahabharata</i> .
Zaynab	Hija del Imán Ali, nieto del Profeta y Fátima, hija del Profeta, d. C. 626–682 d.C.

INTRODUCCIÓN

El teatro, espejo de la ciudad [...] el espejo envía de nuevo su propia imagen al que se contempla en él. (Mossé, 1990: 117)

Corroborando esta afirmación, queremos añadir que los/as ciudadanos/as, son quienes configuran las imágenes de este espejo, el “teatro”. La apariencia de los cuerpos vivos en el escenario y ante el público, hace reflexionar sobre la función de género/sexo en el teatro, así como sus influencias y aplicaciones como un factor clave en el trabajo del intérprete. Una breve búsqueda en la historia del teatro revela que este medio de comunicación y expresión de carácter performativo y representativo, desde su inicio ha estado involucrado en las cuestiones relacionadas con el género/sexo. La lucha contra la desigualdad y la exclusión se manifiesta en muchos sectores del teatro hasta día de hoy. Numerosos autores, ya sean clásicos o contemporáneos, en sus obras con o sin intención abordan las relaciones de poder entre las personas de diferentes identidades sexuales y de género.

En cuanto a la distribución e interpretación de los personajes femeninos, es sabido que las actrices han sufrido fuertes prohibiciones y restricciones en algunas épocas y prácticas teatrales, lo que llevó a que los intérpretes masculinos representaran a los personajes femeninos mediante diversas tácticas y estrategias, entre las que cabe destacar, el uso de máscaras en el teatro griego (Case, 1988: 7), *cross-dressing* o disfraz en el teatro isabelino (Howard, 1998: 47-51) y la técnica de imitación *naghsh-poosh* en los espectáculos tradicionales iraníes (Naserbakht, 2007: 15).

Sobre dichos géneros teatrales y las técnicas aplicadas hablamos con más detalle a lo largo de la tesis, especialmente en los capítulos I, III y IV. Por ahora, basta decir que, el teatro griego usa la máscara como herramienta principal, permitiendo la representación de diferentes personajes por el mismo actor. Hasta donde se sabe, un máximo de tres actores adultos, a través de diferentes máscaras, interpretaban todas las figuras, tanto masculinas como femeninas. A diferencia, el teatro isabelino da poca preferencia al uso de máscaras. Los actores con un físico y un tono de voz más masculinos interpretaban el papel de los hombres adultos y ancianos, mientras los adolescentes disfrazados y

maquillados con una apariencia y una voz más afeminada, representaban a los personajes femeninos. En cuanto a la técnica *naghsh-poosh*, consiste en una serie de instrucciones de comportamiento y habla, junto con el uso convencional de accesorios y vestuario específico. Los intérpretes a través de esta técnica representan numerosos papeles en las comedias y espectáculos religiosos iraníes (Naserbakht, 2007: 67-94).

La imitación de gestos y comportamientos tradicionalmente considerados femeninos por un intérprete masculino en dichas formas teatrales, en cierto modo, desafía los modelos binarios de construcción e interpretación del personaje teatral, conduciéndonos a las siguientes cuestiones: ¿Cómo el género/sexo influye en el trabajo del intérprete? ¿Qué estrategias y técnicas empleaban los actores para interpretar los papeles femeninos en el escenario? ¿Cómo influyen el género del actor y el del personaje que representa el uno en el otro? ¿Cómo las subversiones escénicas del género/sexo impactan en la percepción del público? ¿Se pueden reutilizar prácticas excluyentes, en este caso la interpretación de los personajes femeninos por los hombres, como una estrategia de reciclaje para reformular propuestas inclusivas? ¿Cómo un actor/actriz puede alcanzar un género escénico, siendo capaz de representar cualquier tipo de papel más allá de los límites de edad, género, sexo, raza, etc.?

Para llegar a las respuestas en esta investigación, proponemos la idea de reciclaje del género del actor. Nuestra propuesta tiene como objetivo reformular los métodos tradicionales de interpretación teatral y definir enfoques no binarios que permitan a los intérpretes construir y encarnar personajes de manera ambigua y no binaria, superando los límites de edad, color, raza y género. Nuestra propuesta abre la posibilidad de explorar nuevas estrategias y herramientas teatrales que trascienden las categorías tradicionales, generando una mayor inclusión y diversidad, especialmente con respecto a la selección del reparto y la distribución e interpretación de los papeles.

Justificaciones y exposición del problema

En el teatro las interacciones entre el intérprete y el personaje están influenciadas de manera directa e indirecta por las manifestaciones de género/sexo, reflejándose a través de las dinámicas y narrativas socioculturalmente dominantes. La exploración de pautas, códigos y modelos relevantes abre espacio para la aportación de propuestas deconstructivas con el fin de desafiar el orden establecido. Por ello, la reformulación de

los roles y las relaciones convencionales de género desde una perspectiva no binaria permite a cada intérprete explorar la encarnación fluida de diversos papeles en el escenario. Además de ello, facilita que las obras representadas reflejen una gama más amplia de experiencias y realidades humanas.

Todo esto enfatiza la importancia del género, sus actitudes y manifestaciones como un factor determinante en la relación del intérprete consigo mismo, con el personaje que representa y con el espectador. También destaca su papel clave en el proceso de distribución de roles entre los intérpretes. Sin embargo, debido a razones desconocidas, este discurso ocupa poco lugar en las investigaciones contemporáneas. Del mismo modo, el reconocimiento y percepción del actor respecto a su propio género y al de personaje que interpreta continúa en una nebulosa de ambigüedad y requiere más estudios.

En cuanto a la interpretación teatral, la mayoría de los métodos fundadores de este campo están influenciados de un cierto modo por las aportaciones aristotélicas sobre drama, tragedia, comedia, héroe, personaje antagonista y protagonista, reunidas en *La Poética* de Aristóteles (1974: 144-151). Por lo tanto, a menudo usan patrones y modelos tradicionales y binarios, basando su planteamiento teórico en discursos naturalistas, estructuralistas y/o materialistas. La mayoría proporcionan una división sexual y de género binaria para la interpretación de los personajes teatrales. Los actores representan a los personajes masculinos y las actrices a los femeninos. La distribución e interpretación de los personajes según el género/sexo reduce la metáfora teatral, así como el poder de imaginación tanto del intérprete como del público.

El surgimiento de las últimas teorías y métodos de actuación teatral se remonta a principios del siglo XX, mientras las reflexiones actuales normalmente se centran en la revisión, reinterpretación, crítica y análisis del mismo material, más que en la aportación de nuevas propuestas. Aston (2005) sostiene que existen dos métodos dominantes de interpretación particularmente relevantes para las teorías feministas: el método de interpretación de Stanislavski y el teatro épico de Brecht (p. 6). Confirmando a esta autora, queremos añadir que la biomecánica de Meyerhold y el teatro laboratorio-pobre de Grotowski, aunque en menor medida, también contribuyen a discursos relacionados con la performatividad y las manifestaciones corporales de género. Sin embargo, no hay estudios concretos que destaquen estos aspectos.

Konstantín Stanislavski, uno de los nombres clave del sector, en sus obras completas (1977a, 1977b y 1979) desarrolla un método preciso y detallado sobre las diferentes etapas y pasos de preparación del actor, así como la construcción, caracterización y encarnación del personaje. Sin embargo, su estudio muestra un escaso enfoque en el papel y las influencias del género/sexo en el oficio del intérprete. Las herramientas y estrategias de interpretación propuestas por este director y teórico sugieren patrones de comportamiento basados en una perspectiva binaria y masculina dominante, ya que están recogidas del entorno de la época en que vivía.

Sus compañeros y seguidores directos e indirectos como Mijaíl Chéjov, Lee Strasberg y Stella Adler (Hodge, 2010: 63-81 y 144-164), tampoco se centran en examinar el papel del género/sexo en el proceso de encarnación del personaje. Aunque propusieron versiones actualizadas del método del maestro ruso, sus propuestas finalmente siguen la misma narrativa, usando los modelos y códigos de comportamiento creados dentro del sistema heterosexual y binaria dominante de su sociedad y cultura.

La biomecánica de Vsévolod Meyerhold es otro método importante, principalmente centrado en el entrenamiento y la preparación del estado físico del intérprete, sus dimensiones corporales, así como la expresión y proyección de sus emociones y sentimientos a través del cuerpo (Hodge, 2010: 26-43; Law y Gordon, 1996: 95-124). Tal y como este director y teórico ruso afirma, su propuesta “offered the actor all the primal elements of kinesthetic movement” [ofrece al actor todos los elementos primarios del movimiento cinestésico] (1996: 1, traducido por Sabri Zekri, el 04 de octubre de 2024). Sin embargo, su método al igual que el de Stanislavski pasa por alto el discurso de género/sexo, dando más preferencia al propio cuerpo y sus manifestaciones. La tendencia corporeísta, biologicista y dualista que implica su propuesta disminuye la importancia de estudiar el papel del género y sexo en el oficio del intérprete.

Algunas dicotomías como pasivo/activo, acción/reacción, expulsión/recepción y movimiento/quietud e inmovilidad, se consideran la clave de los ejercicios de la biomecánica, con un enfoque directo sobre la teatralidad y corporeidad, delineando las relaciones y el contacto físico entre los intérpretes, aunque desarrollan un orden narrativo más a favor de lo masculino. Este aspecto, especialmente, se ve en los ejercicios y *études* [estudios] fragmentados diseñados para dos participantes (Law y Gordon, 1996: 110-116) con el fin habilitar al actor para alcanzar el equilibrio, conectar con su centro de gravedad y coordinarse a sí mismo desde tres dimensiones en relación con el espacio, los demás y

las propiedades escénicas. En otras palabras, crear una armonía y conciencia corporal total en relación con sus acciones y reacciones dentro del espacio (p. 99). Un caso destacado, son los detalles del ejercicio “Stab with a Dagger” [Puñalada con daga] en que están presentes el propio Meyerhold y su hija:

Initial position: The pairs stand opposite each other (face to face about a half-step apart). The Figure delivering the blow [the First Figure] has its weight on the forward foot, the body inclined forward, the hand on the hilt of the [imaginary] dagger. The Figure receiving the blow [the Second Figure] has its weight on the back foot and the torso inclined backwards. / The First Figure pulls out the dagger. / The Second Figure steps backward [with right foot], as the First Figure leans forward. / The First Figure straightens up and raises the dagger. / The First Figure advanced; leaning back and defense of the Second Figure. / First Figure stops. / First Figure raises the dagger. / Recoil by First Figure for delivery of the blow and delivery of the blow. / First Figure steps back; recoil for fall by Second Figure (placement of the hands). / Second Figure falls forward. / Then backward to prone position.

[Posición inicial: Las parejas se colocan una frente a otra (cara a cara, separadas aproximadamente medio paso). La figura que da el golpe [la primera figura] tiene su peso sobre el pie adelantado, el cuerpo inclinado hacia adelante, la mano sobre la empuñadura de la daga [imaginaria]. La figura que recibe el golpe [la segunda figura] tiene su peso sobre el pie atrasado y el torso inclinado hacia atrás. / La primera figura saca la daga. / La segunda figura da un paso hacia atrás [con el pie derecho], mientras que la primera figura se inclina hacia adelante. / La primera figura se endereza y levanta la daga. / La primera figura avanza; Inclinación hacia atrás y defensa de la Segunda Figura. / La Primera Figura se detiene. / La Primera Figura levanta la daga. / Retroceso de la Primera Figura para dar el golpe y dar el golpe. / La Primera Figura da un paso atrás; retroceso para la caída de la Segunda Figura (colocación de las manos). / La Segunda Figura cae hacia adelante. / Luego, hacia atrás a la posición prona.] (Law y Gordon, 1996: 114-116; traducido por Sabri Zekri, el 06 de octubre de 2024)

En la grabación cinematográfica de este ejercicio, tras apuñalar con la daga imaginaria a la segunda figura, la primera o el propio Meyerhold se coloca detrás de la segunda figura, su hija y le da una orden. En este momento la segunda figura se estira en una posición rígida y fija con los brazos extendidos a los costados. La primera figura la levanta por la nuca y luego gira de modo que la segunda figura descansa sobre la espalda de la primera, con los brazos colgando. Después la primera figura gira en un semicírculo y sale (Law y Gordon, 1996: 116; Zekri, 2024h [Vídeo]).

El ejercicio tiene como objetivo aumentar la conciencia y coordinación rítmica corporal de los intérpretes, sin embargo, la narrativa de movimientos, gestos y posturas genera contextos asociados con la manipulación patriarcal de poder en las relaciones entre hombres y mujeres. Como puede observarse en el vídeo (Zekri, 2024h), el intérprete masculino extiende su cuerpo, intentando parecer más grande de lo que es y de repente como un volcán en erupción, se abalanza sobre la intérprete femenina, cazándola como si fuera una presa. El lenguaje corporal de ambos participantes en esta escena, sin intención previa hace referencia a los arquetipos de lo masculino dominante y lo femenino suprimido, afirmando la tendencia dualista de la versión patriarcal existente en esa época.

Un poco más allá de la Rusia comunista, no muy lejos en el tiempo, Brecht desarrolla la propuesta del teatro épico en la Alemania nazi. Influenciado por la ideología marxista, este teórico y director alemán cree en la revolución y transformación social a través del teatro pedagógico. Por esta razón su enfoque teatral otorga más importancia a las relaciones y conductas sociales de los seres humanos que a sus comportamientos y gestos individuales. A diferencia de sus homólogos, Brecht evita la involucración emocional, invirtiendo más en el poder del pensamiento crítico del público. El *Gestus* junto con la imitación son las herramientas clave del método brechtiano, permitiendo a los intérpretes encarnar intenciones y patrones de gesto y comportamiento social (Pavis, 1980: 244; Brecht, 1964/1987: 42).

Sin embargo, el género y sus actitudes como un factor tanto influido por las interacciones e inscripciones socioculturales, como influyente en las manifestaciones y comportamientos de las personas, ocupa poco espacio en los discursos brechtianos. A pesar de su carácter pionero y revolucionario, el *Gestus* brechtiano usa los modelos del género/sexo tradicionales y estereotipados. La distribución de los papeles en el teatro épico se basa en un orden dualista y realista. Las obras de este director desarrollan una línea de historia heterosexual más de la versión patriarcal. Los personajes de sus obras se

dividen en hombres y mujeres, identificándose más mediante su estado social que sus características individuales. La distribución del trabajo entre ellos sigue el mismo modelo, atribuyendo a menudo tareas tradicionalmente consideradas femeninas a las mujeres, y trabajos relacionados con el poder o fuerza física a los hombres.

Del mismo modo, la transformación social ideal a la que Brecht apunta en sus obras, depende de la memoria y contribución masculina, lo que se refleja en las historias de sus obras: dos mujeres, ambas presentándose como madres, luchan por un bebé varón, *El círculo de tiza caucasiano* (Brecht, 2012: 1465-1543); una madre, comerciante de armas, necesita a sus hijos para sobrevivir y mantener su negocio durante la guerra, *Madre Coraje y sus hijos* (pp. 1005-1070); y una sociedad que siempre necesita un hombre que se sacrifique para salvar a la humanidad “¡Pobre del país que no tiene héroes! (P. 992)” *Vida de Galileo* (pp. 921-1005).

Del naturalismo y *corporeísmo* pasando al espiritualismo del teatro laboratorio en la Polonia comunista, donde la promoción de la religión estaba prohibida, Jerzy Grotowski (1971), director y teórico polaco, busca un actor santificado, considerando el teatro un templo y lugar de autorrevelación, sacrificio y expresión de emociones profundas (pp. 29-33). En su teatro el actor se transforma en un agente actuante atemporal memorable, cuya energía y pasión resplandece como una llama incontrolable en medio de la oscuridad. Ryszard Cieślak, el intérprete del teatro laboratorio, alcanza hasta un cierto punto esta expectativa.

Al representar el papel del infante Don Fernando, en *El príncipe constante* (Calderón de la Barca, Baczyńska y Slowacki, 2009), este intérprete se convierte en una encarnación viva de la pasión y la fe verdadera. Sus lamentos no solo expresan el dolor y sufrimiento del torturado infante, sino que también impactan profundamente en el espectador, invitándolo a reflexionar sobre la esencia de la humanidad. Esta experiencia emocional trasciende las fronteras del tiempo y el espacio, llevando tanto al intérprete como al espectador a un viaje interno y espiritual.

Aunque, Grotowski usa el cuerpo como la herramienta principal para revelar los aspectos espirituales y sobrehumanos, presta poca atención a las influencias de los comportamientos y manifestaciones corporales del género/sexo en el trabajo del intérprete. Ya sea hombre o mujer, un actor santificado del teatro laboratorio tiene como objetivo actuar en estado de trance, es decir, un momento de “la integración de todas las

potencias psíquicas y corporales, que emergen las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (Grotowski, 1971: 10 y 32), donde aumentan sus capacidades comunicativas y performativas, convirtiéndose en un super individuo que trasciende su existencia material para ligar a su yo interior y al del espectador. De este modo, los aspectos y rasgos físicos asociados al género *per se* no son el objeto de estudio del teatro laboratorio-pobre. El cuerpo atlético, la voz entrenada, el género/sexo y otras características corporales dejan de ser relevantes, sirviendo como herramientas de expresión para alcanzar los objetivos trascendentales.

Además del vacío existente respecto a la poca importancia del género/sexo en los enfoques teatrales mencionados, la relación entre los estudios de este área y los estudios de teatro aún no está bien definida, siendo a menudo unidireccional, favoreciendo la justificación y consolidación de las aportaciones teóricas feministas y de género. Entre las publicaciones en este campo, Case (1988 y 1990), Goodman (1993), Aston (2005) y López Román y Hagen (2001), desde una perspectiva más histórica, abordan las contribuciones del teatro al desarrollo y la evolución de las diferentes tendencias y etapas del feminismo, así como la introducción de teorías feministas en el teatro y drama (Fortier, 1997: 70). Sin embargo, no estudian la aplicación de teorías de género al desarrollo de métodos de interpretación teatral, ni aportan datos suficientes sobre las interacciones entre el género y el teatro en culturas y tradiciones no occidentales. Case (1988) apunta a la necesidad de abandonar el sistema teatral aristotélico y definir métodos escénicos feministas (pp. 112-133), aunque no ofrece detalles prácticos al respecto y su propuesta se queda en el nivel de una idea.

En algunos casos, estas pensadoras usan el teatro para desarrollar sus teorías, enriqueciendo sus reflexiones con instrucciones de interpretación, teorías de representación, estudios de performance y etnografía teatral. Entre las más destacadas se encuentra: la combinación de las técnicas de interpretación del sistema de Stanislavski con las del teatro épico brechtiano, por algunas artistas del feminismo materialista, para exponer el cambio material que ocurre entre hombres y mujeres en un punto de conflicto (Case, 1988: 92-92); la aplicación del *Gestus* brechtiano para definir la performatividad y las inscripciones socioculturales de género en los estudios de Judith Butler (1999/2011: 253-277); y el uso de la gestualidad y los patrones de comportamiento para definir y contextualizar el concepto de *queering* en el discurso de género, en las reflexiones de Eve Kosofsky Sedgwick (1985 y 1998; Fortier: 1997: 82 y 83).

Tales aplicaciones favorecen sin duda el desarrollo sistemático de los discursos feministas y de género, facilitando el alcance de objetivos y herramientas relevantes. Sin embargo, no contribuyen significativamente a la promoción de la igualdad e inclusión de género en el escenario, descuidando la potencia metafórica del teatro como medio de comunicación que puede impactar profundamente en la asociación y percepción del público, dando lugar a la transformación de las dinámicas y narrativas de poder.

La falta de una relación bidireccional entre los estudios de teatro y los estudios feministas y de género limita la posibilidad de un dialogo enriquecedor entre dichas disciplinas, dificultando la aportación de estrategias y propuestas que desafíen la imagen estereotipada y tradicional de las representaciones escénicas de género/sexo. Esta afirmación destaca la necesidad de desarrollar más estudios intertextuales y multidisciplinares que promueven la igualdad y diversidad escénica de género, aportando soluciones y herramientas para explorar las preguntas:

¿Qué tiene el teatro que ofrecer al género y viceversa? ¿Cómo desde una perspectiva no binaria e inclusiva cambiar el orden narrativo de género establecido en el teatro? ¿Hasta qué punto la construcción e interpretación del personaje está influida por los comportamientos y manifestaciones de género/sexo del intérprete? ¿Dos actores, uno interpretando a una mujer y otro interpretando a un hombre, besándose en el escenario, apuntan a las realidades homosociales y homoeróticas subyacentes en su sociedad o, también pueden generar otros subtextos/significados no esperados? ¿Cómo influye esta escena en la percepción del público?

La carencia de una propuesta alternativa e interdisciplinaria es el punto de partida de la presente investigación, que aborda la deconstrucción y el reciclaje del género a través del teatro, así como sus influencias en la percepción y el pensamiento crítico del público. A través de un estudio teórico y práctico, nuestro objetivo es establecer una conversación dinámica y constante entre el teatro, el feminismo y el género. Creemos que la reflexión sobre el pasado y el presente del teatro, y sus interacciones con las teorías feministas y de género, es fundamental.

Como solución, proponemos el reciclaje de algunos discursos clave de los métodos teatrales mencionados anteriormente, junto con aportaciones de las teorías feministas y de género. La aplicación simultánea de este material nos permite reformular los modelos tradicionales y definir un nuevo enfoque teatral de carácter en desarrollo, no

binario e inclusivo. Al hablar del “no binarismo” escénico no solo apuntamos a la identidad sexual y de género de los intérpretes y/o personajes que representan, sino que abarcamos un contexto más amplio, desde el texto hasta la puesta en escena. El uso de términos “no binaria, pluralista e inclusiva” de hecho nos permite expresar la perspectiva no dualista que aplicamos para definir y contextualizar la propuesta de reciclaje del género en el teatro.

Tales interacciones entre el teatro y los discursos de género no binario nos llevan a reflexionar sobre las restricciones históricas que han limitado no solo la interpretación de personajes femeninos por parte de las mujeres, sino también las representaciones de la diversidad de género tanto en la vida cotidiana como en el escenario. Al estudiar la dominación masculina en las dinámicas de poder en el teatro, se hace evidente que la inclusión ha sido un discurso crucial, desafiante contra las tendencias excluyentes de este campo. Por ello, es necesario definir un enfoque escénico que reformule prácticas teatrales patriarcales, transformándolas en estrategias que fomenten un diálogo crítico y enriquecedor entre las diferentes identidades de género.

El reciclaje del género del actor/actriz como una propuesta interdisciplinar que forma el marco de la presente tesis, se alimenta en gran medida de esta idea, proponiendo la reutilización de las instrucciones y técnicas de representación de los personajes femeninos aplicadas por intérpretes masculinos. El estudio de caso recoge el uso de la máscara y gestos del teatro griego, la práctica del disfraz del teatro isabelino y la técnica de imitación *naghsh-poosh* del teatro *Ta'ziyeh* de la Antigua Persia. Este enfoque no solo refleja la versatilidad del teatro, sino que también plantea preguntas sobre la relación de identidad, cuerpo y representación en un contexto donde las normas de género han sido tradicionalmente rígidas y favorecedoras de lo masculino. Por ejemplo, el uso de la máscara oculta la identidad del actor y permite explorar identidades alternativas a través de la gestualidad y la voz, desafiando así las nociones convencionales de lo que significa ser masculino o femenino, abriendo un espacio de reflexión sobre los roles de género en la actuación.

No obstante, existen diferentes puntos de vista al respecto. La marginación de las actrices en el escenario y la asunción de su labor por los actores es un tema delicado, siendo aún objeto de debate en los estudios de campo. Ferris (1990), en el capítulo “Cross-dressing, the Greeks, and the wily phallus” (pp. 20-30), concluye que la sustitución de una actriz por una máscara en el teatro griego es un ejemplo de la represión que sufrían

las mujeres en la Antigua Grecia. A diferencia de esta académica, Case (1988) a lo largo de su obra demuestra que la supresión de “real women” [mujeres de verdad] (p.7) y su sustitución escénica por mujeres ficticias encarnadas mediante el cuerpo masculino puede servir como una estrategia de subversión y empoderamiento de la voz femenina. Gracias a un grupo de hombres que se presentan como mujeres, este acto represivo hace recordar irónicamente la ausencia femenina, subrayando la importancia de la participación de las mujeres en la transformación sociocultural.

Ambas perspectivas nos han servido para profundizar sobre la base teórica del reciclaje de género. Las tácticas usadas por intérpretes masculinos para encarnar a los personajes femeninos, como el uso de máscaras, disfraz e imitación de gestos, por un lado, subrayan la opresión de género en el escenario, considerando que “the exclusivity of women’s culture is an exclusivity of gender” [la exclusividad de la cultura femenina es una exclusividad de género] (Case, 1988: 64, traducido por Sabri Zekri, el 16 de octubre de 2024); aunque por otro lado, pueden desafiar los modelos patriarcales de interpretación, abriendo espacio para nuevas posibilidades en el teatro, donde las fronteras de género se vuelven más fluidas, desestabilizando las normas binarias establecidas.

La interpretación de las mujeres por los hombres en el teatro se practicaba también en otros lugares, como la península ibérica, Francia y Asia oriental entre los siglos XIII y XVIII. Sin embargo, nuestro estudio no se centra en las representaciones teatrales de estas zonas, ya que no responden suficientemente a las necesidades de la investigación. La selección del objeto de estudio en nuestro trabajo se debe, por una parte, a nuestros antecedentes artísticos y el conocimiento más específico que posemos sobre el teatro griego, teatro isabelino y espectáculos tradicionales iraníes, por otra, al papel del discurso y el habla femenina como herramientas clave en la transformación de la narrativa dominante en los textos de análisis, del masculino patriarcal al “femenino ambiguo no binario o bien tercer género”, una cualidad específica que la definimos a lo largo de los capítulos IV y V de la tesis.

En cuanto a los textos elegidos para el análisis, recogimos *La Orestea* de Esquilo (2021) como un caso griego; *Ricardo II* de Shakespeare (1997 y 2008), un ejemplo isabelino; y el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* de un autor anónimo (2024 [En línea]; Maýlisi, 1983: 132-135) del teatro iraní. Cada obra contiene un encuentro, donde una mujer pronuncia un discurso ante un hombre, más concretamente, Clitemnestra dando

la bienvenida a Agamenón, Isabella de Valois despidiéndose del rey Ricardo II y la santa Zaynab pronunciando un sermón religioso y político ante el califa Yazid I. Estas escenas exponen el desafío del sistema patriarcal a través de la ambigüedad y androginia como rasgos comunes en estos personajes. Además, contribuyen a la contextualización de la perspectiva no binaria en el teatro en la justificación del estado de la cuestión y la consolidación del marco teórico.

A nivel práctico, tras estudiar los métodos de interpretación europeos, concluimos que hacer una reforma estructural es necesario. Proponemos recoger las aportaciones clave del proceso de construcción y encarnación del personaje teatral, del sistema de Stanislavski; las técnicas de distanciamiento y la teoría del *Gestus*, recogidos del teatro épico de Brecht; el encuentro parateatral entre actor-espectador y el estado *trance* del teatro laboratorio-pobre de Grotowski; y las instrucciones de imitación *naghsh-poosh* empleado en el teatro *Ta'ziyeh*.

La combinación de este material con la performatividad de género de Butler nos facilita alcanzar nuestro objetivo principal, es decir, definir un guía/método teatral propio teórico-práctico de carácter no binario que abra más espacio para la igualdad y diversidad en el teatro contemporáneo. Nuestra propuesta aporta estrategias para el reciclaje del género del intérprete en el proceso de encarnación del personaje, dando como resultado un cuerpo vivo escénico con rasgos, expresiones y comportamientos ambiguos; un intérprete que abandone los valores binarios y/o patriarcales, actuando libremente más allá de los límites de edad, género/sexo, etc., siendo capaz de encarnar a los personajes desde una perspectiva no binaria.

A través de este enfoque, se entiende que es inevitable el estudio y actualización constante del teatro, su función e interacciones con otras disciplinas. La incorporación de los discursos de igualdad y diversidad en las prácticas y formaciones teatrales tiene un impacto significativo en el cambio del pensamiento tradicional, rompiendo con las narrativas y tendencias excluyentes. Esta investigación no solo busca visibilizar las dinámicas de poder en el teatro, sino que también propone un marco interdisciplinar e intercultural que da preferencia a la inclusión de todas las identidades sexuales y de género. Estas exploraciones fomentan un diálogo más amplio sobre la representación de género desde una perspectiva no binaria, invitando a reflexionar sobre las narrativas tradicionales que han dominado el panorama teatral.

La contextualización del género y sus actitudes en el teatro exige la aplicación de un enfoque intertextual y la elaboración de una metodología combinada y comparativa. Por lo tanto, parece crucial establecer un diálogo crítico e intercultural entre las teorías feministas y de género, los métodos teatrales europeos y las prácticas representativas/performativas de otras culturas no occidentales. En este camino, nuestra trayectoria artística ha sido uno de los factores principales en la emergencia de cuestiones y propuestas relevantes para el objeto de estudio, facilitando la búsqueda, elección e integración del material necesario para el planteamiento del marco teórico.

Contexto y Surgimiento de la cuestión

Especializarnos en la carrera de las artes escénicas, así como dirigir numerosos talleres y espectáculos de teatro en diferentes países, fue una de las razones principales que nos llevó a desarrollar la presente investigación. Como un puente de conexión entre Occidente y Oriente, hemos tenido la oportunidad de buscar vínculos entre distintos recursos teóricos y prácticas culturales. El surgimiento de la propuesta de reciclaje del género, la selección de los textos que forman parte del estudio de caso y la aplicación de la técnica *naghsh-poosh* al discurso de género como una estrategia de reformulación no fueron casualidad, sino el resultado de la realización de numerosas actividades artísticas de carácter multidisciplinar.

Nuestra carrera teatral se ha desarrollado en etapas teóricas y prácticas de exploración e investigación sobre las aplicaciones y contribuciones del teatro en la vida cotidiana y viceversa. De 2008 a 2011, estudiamos un grado en Dirección de Artes Escénicas en Irán, nuestro país natal. Durante este periodo, nos centramos en la dramaturgia de los textos griegos y la exploración de los métodos de dirección y puesta en escena. Entre las obras destacadas se encuentran, *El Regreso de Prometeo en 2008*, una adaptación libre de *Prometeo encadenado* de Esquilo (2010); *Moderato Cantabile* en 2010, una obra inspirada en la novela de Marguerite Duras (1979); *La indagación: oratorio en 11 cantos* en 2011, un espectáculo experimental inspirado en la obra de Peter Weiss (1972); y *La Orestea* en 2011, nuestro trabajo de fin de grado basado en *la trilogía* de Esquilo (2021) (Producciones, s.f. [Página web]).

En esta etapa también participamos en numerosos proyectos y talleres en diferentes países. Entre ellos cabe destacar, *Infinity* en 2009, un happening surgido de la

improvisación de intérpretes y alumnado de Erasmus en la Universidad de Ioannina (2014 [Vídeo]); *War knocking my window* en 2010, una creación colectiva en colaboración con un grupo internacional de artistas, representada en el festival *Gwangju International Performance Arts* (Taras, 2018 [Página web]); talleres de danza Baharanatyam, el arte marcial Kalaripayattu y mimo corporal, celebrados en el Instituto de Grotowski en Wrocław, en 2011.

De las actividades realizadas surgieron cuestiones fundamentales sobre la función del teatro y su relación con la sociedad, así como una gran cantidad de datos, incluidas notas de observación, fotografías y grabaciones de ejercicios y ensayos. Como resultado de este periodo redactamos el manifiesto teatral *Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā* [La Fábrica de Reciclaje del Performance || F.R.P.] (Zekri, 2014 [Texto inédito, PDF]; Anexo I: 589), que nos ha servido como material base de los proyectos posteriores, así como para el desarrollo del planteamiento teórico del presente estudio. Del contenido y el proceso de creación de este texto hablamos detalladamente en el capítulo III, Parte I “Reciclaje y sus aplicaciones al arte” (pp. 198-224).

De 2012 a 2015, impartimos numerosos talleres y cursos en El Cairo. Entre ellos, *BioSys*, una combinación del sistema de Stanislavski y la biomecánica de Meyerhold, así como talleres de creación e improvisación con máscaras, en Studio Emad Eddin Foundation (Home, s.f. [Página web]); taller de narración de la Antigua Persia en Nahda Arts School for Social Theatre (s.f. [Página web]); y el curso de ritmo y cuerpo en el Cairo Contemporary Dance Centre (Wikipedia contributors, 2023 [Página web]). El resultado de esta fase incluye notas, listas de ejercicios, fotografías y grabaciones. Gracias a las actividades realizadas, surgieron cuestiones centrales sobre la relación del intérprete con su cuerpo, con el personaje y con el público.

Por último, desde 2015 hasta la actualidad, hemos dirigido numerosos talleres y obras de teatro en España y Portugal, aunque desde enfoques más experimentales y en desarrollo. Entre las actividades realizadas cabe destacar, *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II*, una obra inspirada en la tragedia de *Ricardo II* de Shakespeare (1997 y 2008) representada en centros y salas de teatro en Lisboa, Oporto, Málaga y Granada entre 2016-2019; *Ifigenia Aquí*, una creación colectiva que aborda la violencia de género a través del mito de Ifigenia, representada en el XIX Certamen de Teatro por la Igualdad Mariana Pineda (Ayuntamiento de Granada, 2019; Producciones, s.f. [Páginas web]); y

taller de Reciclaje del género del intérprete impartidos en la Madraza, Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada (2019 [Página web]).

Nuestra trayectoria teatral nos ha servido como una rica plataforma, alimentando nuestro conocimiento teórico y práctico, llevándonos a desarrollar la presente investigación doctoral, esta vez estudiando el teatro desde una mirada feminista y de género. Los proyectos presentados a continuación, han funcionado como espacios de reflexión y experimentación, permitiéndonos definir conceptos clave del objeto de estudio y establecer un marco teórico intertextual e interdisciplinar que guiará nuestro trabajo académico.

El Regreso de Prometeo

Esta obra es una adaptación postmoderna de *Prometeo encadenado* (Esquilo, 2010), combinada con los fragmentos de otros textos, formada por cinco episodios, en los que Prometeo se encuentra con las Moiras, tres hermanas del destino, y después con Jesús de Nazaret, Galileo Galilei, Jean-Paul Marat y Albert Einstein.

Vida de Galileo de Brecht (2012: 921-1005) fue una de las obras utilizadas para la redacción de los diálogos en la escena del encuentro de Prometeo con el científico italiano. Fue después de la selección del reparto para esta escena cuando surgieron cuestiones fundamentales sobre el papel del género/sexo en la identificación del personaje y su posterior encarnación por el intérprete. En un principio elegimos una actriz para representar a Andrea, el asistente de Galileo. Esta decisión de hecho fue debido al nombre de este personaje, ya que no existe en farsi, nuestra lengua materna, por lo que muchas personas no tienen prejuicios sobre su género/sexo.

En uno de los ensayos una persona de origen griego nos informó que en Italia este nombre tradicionalmente se utiliza para los hombres, mientras en España para las mujeres. Esta información enriqueció nuestra comprensión del texto, llevándonos a reflexionar sobre las expectativas del público en torno al género y sus manifestaciones escénicas. Así, *El Regreso de Prometeo*, de una mera obra de teatro se convirtió en un espacio de cuestionamiento y desafío de las convenciones establecidas para explorar nuevas formas de representación de género/sexo.

La Oresteia

Este proyecto nos reveló las dificultades a las que se enfrentan los intérpretes al representar los personajes del género/sexo opuesto y/o figuras mitológicas sobrehumanas, de las cuales no tenemos una imagen concreta de su existencia corporal. Esta situación planteó dos cuestiones principales: ¿Cómo el género/sexo del intérprete y del personaje influyen el uno en el otro? ¿Y cómo influyen tales representaciones en la percepción del público?

Un caso destacado fue la selección de dos intérpretes del mismo género/sexo para la representación de Agamenón y Clitemnestra. Aunque en principio parecía una idea innovadora, generó confusión y ambigüedad sobre todo en las escenas de encuentro entre ambos personajes. Por ejemplo, cuando la reina daba la bienvenida a Agamenón abrazándolo y besándolo. En este momento el lenguaje gestual y las actitudes de ambos actores no transmitían signos claros de una relación matrimonial heterosexual. En otras palabras, fue difícil imaginar una mujer abrazando a su marido en esta escena, los comportamientos de los personajes no coincidían con los de sus intérpretes.

Como solución empleamos diferentes estrategias de interpretación y de puesta en escena para involucrar emocionalmente al público y hacerle creer en lo que no existía en la realidad del escenario; sin embargo, el resultado no fue suficientemente convincente. La imagen representada daba lugar a otros subtextos, a menudo relacionados con el contexto de la homosexualidad. Además, no conocíamos las técnicas originales que aplicaban los actores griegos para representar diferentes papeles ni sabíamos cómo reaccionaba el público de aquella época ante tales representaciones, preguntando: ¿Cómo era capaz Esquilo, autor y actor de la obra, de interpretar todos los personajes independientemente de su género/sexo, edad, etc.?

Un año después, en *17th International Ritual & Traditional Theatre Festival* celebrado en Teherán (Mehr News Agency, 2015 [Página web]), asistimos a una obra de *Ta'ziyeh*; un tipo de teatro religioso iraní, en el que los intérpretes masculinos representan a las mujeres de la tragedia de Karbala. La interpretación de figuras femeninas por hombres en este teatro se debe a las limitaciones morales que impiden mostrar la cara de las figuras sagradas. La cara de todos los actores que interpretan a los personajes protagonistas, ya sean hombres o mujeres, debe estar cubierta con una tela transparente

(Figura 64). En el capítulo III de la tesis, abordamos detalladamente la historia y las hipótesis del origen de este género teatral (pp. 285-314).

Los intérpretes expertos en las representaciones de *Ta'ziyeh* emplean una serie de instrucciones de imitación, conocidas como la técnica *naghsh-poosh* para representar a diferentes papeles, a las que dedicamos un apartado en el capítulo III de la tesis (pp. 296-300). Por el momento basta decir que la combinación de *naghsh* [figura/papel/dibujo] y *poosh* [vestidor] en farsi hace referencia a una persona que encarna a un personaje en el teatro. En *Ta'ziyeh* cada actor representa un *naghsh*/papel fijo durante su carrera profesional. La forma de reconocer a un intérprete *naghsh-poosh* es llamarlo por el nombre, profesión o género/sexo del papel que representa junto con el sufijo *poosh*. Por ejemplo, se dice *sarbāz-poosh* a un actor que representa el *naghsh* de un soldado o, *zan-poosh* [en farsi *zan* significa mujer] se dice a un intérprete que imita el papel de una mujer.

La obra del festival representaba la escena del sermón de *Sayyidah Zaynab* en el palacio del califa. El intérprete *Zaynab-poosh* era un hombre con características tradicionalmente consideradas masculinas, como un físico fuerte, barba, brazos musculosos, abundante pelo en las manos y una voz grave. Sin embargo, al representar a Zaynab, su masculinidad dominante no llamaba la atención del público. A lo largo de la representación, vimos cómo los espectadores se emocionaban con su forma de interpretar, acompañándolo con llantos y lamentos. Esta íntima relación reveló que la esencia del personaje transcendía las apariencias físicas y conectaba profundamente con la historia y el mensaje que transmitía.

Fue, especialmente, después de este evento cuando surgió la idea de definir un método de interpretación con un enfoque no binario, inspirado en las técnicas de *naghsh-poosh*, para ampliar las herramientas de los intérpretes y neutralizar/modificar los comportamientos corporales asociados a las manifestaciones del género/sexo.

Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II

De hecho, la propuesta de reciclaje teatral del género/sexo del intérprete surgió después de la creación de esta obra. Al estudiar el acto primero de *Ricardo II* (Shakespeare, 1997 y 2008), el rey nos parecía una figura masculina alta, vestida de negro, intentando sostenerse con un solo pie mientras practicaba artes marciales. Sin

embargo, esta imagen cambió en el acto quinto, la escena de la despedida del rey y la reina, cuando Ricardo le pide a su esposa que regrese a Francia, su país natal, y cuente su tragedia a los demás (Shakespeare, 1997: 390, vv. 35-45 y 2008: 196).

De este modo, la imagen estereotipada de un rey masculino poderoso se convirtió en una figura femenina con los brazos musculosos y el pelo largo, que llegaba al escenario con su acordeón, rasgando su ropa y cortando su pelo con unas tijeras. Esta expresión andrógina de hecho es una forma de sobrevivir y resistir contra la masculinidad hegemónica. El acto de despedida, en cierto modo, hace referencia al cambio en la narrativa de poder y la independencia de la mujer del hombre. A partir del destronamiento del rey Ricardo, la reina pierde su título, pues ya no es más que una viuda “Reina que fuiste” (Shakespeare, 2008: 196) con pocos derechos, obligada a sobrevivir sola bajo un sistema patriarcal.

La transformación de un imaginario rey masculino en una figura ambigua con rasgos no binarios pone en tela de juicio la construcción y encarnación binaria del personaje, planteando las siguientes cuestiones: ¿Cómo desafía la representación no binaria la percepción tradicional del poder? ¿Qué implicaciones tiene la representación de un personaje ambiguo con rasgos andróginos en la percepción de la identificación de género y sus inscripciones sociales? ¿Cómo influyen los comportamientos y rasgos performativos (rasgar ropa, cortar pelo, etc.) en la definición y expresión de la identidad de género? ¿Cómo el género del actor y el personaje influyen el uno en el otro?

Como puede observarse, estos proyectos nos llevaron a descubrir los vacíos y dilemas existentes con respecto al objeto de estudio, afirmando la necesidad de enriquecer nuestro conocimiento teórico en el ámbito de estudios feministas y de género, así como explorar el teatro desde otros aspectos y perspectivas. Nuestra trayectoria teatral, tiene una relación constante y estrecha con la emergencia de cuestiones, objetivos e hipótesis que forman el planteamiento teórico de la tesis. Las obras dirigidas y los talleres impartidos durante los años anteriores nos han ayudado a recoger numerosos datos que nos sirven para el presente estudio. Las diferentes etapas de investigación teatral no solo impactaron en nuestra comprensión escénica, sino que también destacaron la necesidad de establecer diálogo entre el teatro y el género para lograr nuevas propuestas de reflexión y creación artística.

Hipótesis y propuestas

Los estudios previos y proyectos realizados nos llevaron a plantear hipótesis relevantes para el estado de la cuestión de la tesis, destacar los desafíos a los que nos enfrentamos y proponer posibles soluciones y estrategias que pueden enriquecer nuestro estudio. A través de un análisis crítico teatral, buscamos desarrollar un marco que fomente la inclusión y la diversidad escénica, proporcionando nuevas alternativas.

A lo largo de nuestro estudio justificamos que las teorías feministas y de género pueden contribuir significativamente en la definición de una propuesta teatral que subvierta los roles de género tradicionales. Estas teorías ofrecen herramientas para cuestionar y desafiar las normas de género establecidas, permitiendo romper con las expectativas tradicionales, promoviendo la diversidad e igualdad en el escenario.

Creemos que la interpretación de un personaje por un actor del mismo género reduce el carácter metafórico del teatro, lo que perjudica el poder de imaginación del público. La aplicación de estrategias realistas y dualistas, especialmente en la interpretación de personajes, da lugar a representaciones más literales, disminuyendo así la capacidad de explorar e interpretar significados más profundos. Como respuesta, proponemos la ambigüedad y subversión de género para enriquecer la experiencia teatral, influir en la percepción del público y generar una mayor reflexión e imaginación.

La interpretación de un personaje con el género/sexo opuesto al propio también contribuye a la deconstrucción y reformulación de la narrativa dominante binaria. Esta práctica desafía las tendencias rígidas y excluyentes, permitiendo que tanto los intérpretes como el público revisen los factores y dinámicas en la construcción y performatividad de género. La encarnación ambigua de personajes que no coinciden con las expectativas tradicionales da lugar a nuevas narrativas que reflejan la complejidad del discurso de género, sus manifestaciones y aplicaciones escénicas.

Nuestra experiencia teatral afirma que las teorías y métodos de interpretación no ofrecen soluciones actualizadas para resolver los obstáculos generados en la construcción e interpretación no binaria de los personajes. Los enfoques convencionales actuales a menudo se basan en una visión realista y binaria, lo que dificulta la inclusión de otras perspectivas. Por ello, es fundamental revisar y actualizar los enfoques contemporáneos para alcanzar una mayor inclusión que refleje los avances de la sociedad actual. Como solución, proponemos establecer un diálogo entre las teorías y reflexiones feministas y de

género, los métodos de interpretación europeos y la práctica de *naghsh-poosh*, con el fin de definir una estrategia de reciclaje y reformulación que permita a los intérpretes representar diferentes personajes más allá de los límites de edad, género/sexo, raza, etc.

Objetivos

A través de la presente investigación tenemos como objetivo explorar las intersecciones entre los estudios de teatro y los estudios de género, analizando cómo las representaciones escénicas pueden desafiar y reformular las construcciones tradicionales de identidad y poder. Además, buscamos establecer un diálogo entre el teatro y el género dentro de un contexto escénico, generando nuevas propuestas que fomenten la reflexión crítica y la creación artística. Al realizar estos fines, aspiramos a promover una mayor inclusión y diversidad en el escenario, a través del desarrollo de una propuesta teatral reciclada, que incorpore herramientas, estrategias e instrucciones para la deconstrucción y reformulación de las normas establecidas, tanto en la interpretación como en la puesta en escena.

Mediante el estudio de las representaciones de género, buscamos contextualizar los estudios de género en el teatro y viceversa, observando las influencias del uno en el otro. También pretendemos reformular la perspectiva patriarcal binaria que existe en los métodos de interpretación teatral, aplicando teorías feministas y de género para desarrollar estrategias inclusivas que reflejen la diversidad de identidades de género.

Asimismo, tenemos la intención de analizar las relaciones e interacciones entre el cuerpo y el género, explorando cómo las dinámicas corporales pueden desafiar las normas establecidas de identificación de género/sexo de los personajes teatrales. Para ello, mediante este estudio vamos a definir una guía teórico-práctica de interpretación de carácter no binaria e inclusiva, aplicando la técnica *naghsh-poosh* y enfoques postfeministas para ofrecer herramientas que permitan a los intérpretes explorar la identidad del personaje que representan de manera más auténtica. Alcanzar este fin requiere un estudio práctico sobre el proceso de construcción y encarnación de los personajes femeninos de los textos elegidos para el estudio de caso, analizando así su impacto en la percepción del público. Por último, inspirados en los vocablos usados por los intérpretes de *naghsh-poosh*, intentamos proponer un lenguaje inclusivo formado por nuevos términos que contextualicen la ambigüedad y el no binarismo en la dramaturgia

teatral, por ejemplo, en lugar de decir “actor/intérprete de Clitemnestra”, sugerimos el uso del término “Clitemnestra-poosh”.

Alcanzar estos objetivos abre más espacio para la igualdad y la diversidad en el escenario, promoviendo discursos que favorezcan una mayor inclusión, especialmente en la selección del reparto y la distribución de roles. A través de la propuesta de reciclaje teatral del género, desafiamos las normas tradicionales que limitan la interpretación de diversos personajes. Al fomentar esta idea, no solo enriquecemos las producciones teatrales, sino que también damos visibilidad a todos los colectivos, reflejando la pluralidad de nuestra sociedad. Esta propuesta amplía el espectro narrativo, invitando al público a reflexionar sobre historias y experiencias escénicas, enriqueciendo así el diálogo sobre identidad y representación en el contexto teatral.

Breve descripción de la metodología

Esta investigación se llevará a cabo a través de un enfoque tanto cualitativo como cuantitativo, adaptándose constantemente a las necesidades del trabajo. Desde una perspectiva interpretativa comparativa y mediante la aplicación de métodos como el trabajo de campo, la etnografía teatral, la metodología experimental y el análisis del discurso tenemos la intención de desarrollar el marco teórico, definir el objeto de estudio y alcanzar conclusiones.

La etnografía teatral nos permite estudiar las herramientas e instrucciones aplicadas por los intérpretes *naghsh-poosh* para la representación de personajes del género/sexo opuesto. A través del trabajo etnográfico, exploramos los aspectos culturales, antropológicos e históricos del género, su performatividad y sus comportamientos corporales. Esta estrategia enriquece nuestra comprensión teatral de las dinámicas entre el género/sexo del intérprete y el del personaje que representa, permitiéndonos analizar cómo estas interacciones influyen en la percepción del público.

El análisis del discurso de los textos que conforman el estudio de caso, desde una perspectiva feminista no binaria, proporciona información valiosa sobre el papel del discurso y el habla femenina en el desarrollo y la transformación social y política. Este enfoque permite identificar patrones de empoderamiento a través de literatura teatral y

recoger datos relevantes que facilitan una comprensión más profunda de las intersecciones entre el género y el poder en el escenario.

La metodología experimental incluye una estructura combinada de la fase teórica y práctica, centrándose en la relación entre el actor consigo mismo, con el personaje que representa y con el público. Las estrategias aplicadas como el análisis de espectáculos y obras de arte, encuestas y entrevistas semiestructuradas, nos ayudan a explorar el teatro a través de su propia práctica, examinando las instrucciones de *naghsh-poosh* de manera práctica para la interpretación de los personajes femeninos del estudio de caso. La observación directa de los pasos de encarnación de los personajes del género/sexo opuesto nos permite comprender mejor cómo se construye el género sobre el cuerpo y cómo sus manifestaciones corporales generan ambigüedad, desafiando las normas establecidas y abriendo espacios para nuevas formas de interpretación.

La implementación de la metodología incluye dos fases principales, teórica y práctica, que constan de los siguientes pasos:

- **Búsqueda y revisión bibliográfica:** este paso implica la identificación y recopilación de fuentes relevantes para nuestro estudio, centrándose concretamente en estudios feministas y de género, estudios de teatro, obras que aborden la técnica *naghsh-poosh* y reflexiones sobre las aplicaciones del discurso de reciclaje en el teatro y viceversa.
- **Elaboración y planteamiento del marco teórico:** en esta fase, contextualizamos el objeto de estudio dentro del contexto académico, identificando los conceptos clave y su relación teórica que guía nuestro trabajo.
- **Participación en seminarios y conferencias:** la asistencia a diversas actividades académicas relevantes para nuestro estudio permitirá intercambiar ideas con expertos del campo y obtener nuevas perspectivas. Estas interacciones enriquecerán la comprensión del objeto de estudio y fomentarán redes de colaboración.
- **Análisis y estudio de las obras teatrales:** en este paso llevaremos a cabo un análisis detallado de las obras que elegimos para el estudio de caso, facilitando examinar sus temáticas y contextos desde una perspectiva teatral no binaria. Este estudio proporciona datos fundamentales para la interpretación de los personajes y su relevancia dentro del marco teórico.

- **Estancias de investigación:** la realización de una serie de estancias de investigación predoctoral brindará la oportunidad de sumergirnos en entornos relevantes para el estudio y examinar el objeto de estudio dentro de otros contextos culturales.
- **Impartir talleres de teatro:** esta actividad nos permitirá recoger datos audiovisuales y notas sobre el proceso de preparación, construcción e interpretación del personaje con el género/sexo opuesto al propio.
- **Creación artística:** a través de las muestras finales de los talleres, podemos estudiar los pasos de construcción y encarnación del género/sexo en el escenario. Para ello, los intérpretes inspirados por las instrucciones de *naghsh-pooshi*, encarnarán a los personajes con el género/sexo opuesto al suyo.

Técnicas de recogida e instrumentos de investigación

- Grabaciones (audio y vídeo) de los ensayos, talleres y entrevistas.
- Notas, tablas y esquemas sobre las actividades realizadas durante las estancias predoctorales.
- Entrevistas con las personas artistas e investigadoras tanto del campo del teatro como del género. Los datos recogidos de este paso revelan las diferentes perspectivas y experiencias que existen alrededor del objeto de estudio y su viabilidad e impacto sociocultural.
- Diario de campo que nos permita ir recogiendo todas aquellas dudas sobre el proceso, nuevas fuentes, percepciones y cuanta información pueda contribuir al proceso de la investigación.
- Cuestionarios y encuestas diseñados para el público tras asistir a los espectáculos. Esta técnica nos permite recoger datos clave con respecto a las influencias de las manifestaciones escénicas del género/sexo en la percepción del público.

Presentación de la estructura de la tesis

La justificación de las hipótesis, definición de los objetivos y elaboración del marco teórico se desarrolla a lo largo de una investigación teórica y práctica, para luego recopilar datos que se incorporarán en diferentes partes de la tesis.

El capítulo I trata sobre la definición del estado de la cuestión y el estudio de las publicaciones encontradas al respecto. El análisis comparativo y crítico de las obras relevantes para nuestra investigación ayudará a determinar detalladamente los vacíos y dilemas, justificando la necesidad de las aplicaciones de los discursos y reflexiones feministas y de género a las teorías teatrales. En esta parte estudiamos cuatro áreas principales relevantes para la tesis, más concretamente, obras sobre el teatro y el feminismo y género, estudios sobre la técnica de imitación *naghsh-poosh*, así como publicaciones sobre el reciclaje y sus aplicaciones al arte.

El capítulo II consta de dos partes principales; la primera aborda las teorías y métodos teatrales incorporados para la justificación y el planteamiento del marco; y la segunda se centra en la definición de la metodología y estrategias aplicadas tanto en la fase teórica como en los pasos prácticos, así como proporciona el plan detallado del trabajo y las actividades que vamos a realizar a lo largo de la investigación.

El III capítulo se divide en tres partes principales. En esta parte abordamos la definición terminológica y la contextualización de los discursos clave de la tesis, más concretamente, reciclaje y *naghsh-poosh* y *desidentificación* como tres ejes integrados y complementarios que forman el marco de la tesis, determinando interacciones y aplicaciones del uno en el otro.

El capítulo IV, desde una perspectiva no binaria y mediante la aplicación de las teorías estudiadas en el segundo capítulo, se dedica a la definición y justificación del marco teórico, proporcionando un análisis reflexivo y comparativo de comentarios de un grupo de lectores sobre las dinámicas de género en cinco fragmentos recogidos de diferentes textos. Además, al final de este capítulo vamos a estudiar la construcción del género opuesto al propio en la tradición balcánica *Virdžina*, definiéndola como el reciclaje del género en la vida cotidiana y comparándola con su modelo escénico, es decir, la encarnación del personaje teatral con el género/sexo opuesto al del intérprete en el teatro.

El capítulo V se ocupa del estudio de caso, proporcionando un análisis teatral de los discursos pronunciados por Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab* en los textos elegidos, estudiando los aspectos ambiguos y andróginos de estos personajes y su impacto en la transformación social y el desafío del orden narrativo patriarcal. La segunda parte de este capítulo se centra en el análisis de los pasos de encarnación y representación

de dichos personajes en la fase práctica de investigación, incorporando datos y resultados alcanzados al respecto.

El capítulo VI es el resultado de diferentes fases de investigación, proporcionando una guía teatral de puesta en escena de carácter reciclado, con un enfoque no binario e inclusivo. Esta parte, de cierto modo, funciona como un prólogo antes de entrar en las conclusiones de la tesis, abriendo una reflexión dinámica sobre las posibles investigaciones que podrían emerger a partir de nuestro estudio acerca del género y sus aplicaciones al teatro y viceversa.

Y, la última sección de la tesis trata sobre las conclusiones, abordando hallazgos, observaciones y posibles retos derivados de la investigación realizada. Esta información dibuja una visión panorámica de la viabilidad, función y el estado actual de la tesis, presentando las expectativas y posibles ideas, cuestiones y estudios que pueden surgir a partir de nuestra investigación.

En síntesis, el presente estudio funciona como un punto de intersección entre los estudios de teatro y las teorías feministas y de género, proponiendo el desafío de los métodos establecidos de construcción e interpretación del personaje teatral. A lo largo de la tesis, hemos delineado objetivos, hipótesis y metodologías que buscan fomentar un diálogo crítico entre dichos campos. Las estrategias y herramientas propuestas aplicadas promueven una mayor inclusión y diversidad en el contexto escénico. Al estudiar la performatividad, ambigüedad y no binarismo de género en la interpretación de los personajes, aspiramos a enriquecer la experiencia del público, invitándolo a reflexionar sobre el papel del teatro en visibilizar las relaciones y dinámicas de género.

Nuestra investigación se sustenta en una estructura teórica y práctica, incluyendo estudio de obras teatrales, análisis crítico y también experiencias directas recogidas del trabajo de campo. A través de la propuesta del reciclaje del género del intérprete/actor, buscamos desestabilizar los sistemas dualistas actuales que determinan las relaciones escénicas, la selección del reparto y la distribución de los roles en las producciones teatrales. De este modo, nuestra tesis no solo contribuirá al desarrollo de un lenguaje escénico más inclusivo, sino que también se convertirá en una llamada a la acción para replantear las narrativas establecidas que construyen la comprensión de la identidad de género y sus manifestaciones en el teatro contemporáneo. A través de ella pretendemos

actualizar el teatro proponiendo nuevas vías de interpretación, representación y comunicación con el público, lo que permite a mantener vivo y en progreso el teatro.

**CAPÍTULO I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ABORDAJES TEÓRICOS Y
PUBLICACIONES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO**

Avances, perspectivas y vacíos

El teatro desde su inicio se ha interrelacionado con el género, sin embargo, en la mayoría de los casos ha sido estudiado desde una perspectiva feminista y no necesariamente de género. Es decir, la mayoría de las publicaciones en este campo son obras con un contenido más histórico-introductorio sobre el surgimiento de las teorías feministas y sus aplicaciones al teatro. Estas obras a menudo suelen abordar el porqué de la ausencia de las mujeres en el teatro y/o presentarlas como víctimas del sistema patriarcal. Pero no hay muchas publicaciones centradas en los aspectos de género y su aplicación en teatro. Por ejemplo, no hay un estudio que analice los efectos de la ausencia de las mujeres intérpretes en el desarrollo de otros métodos y técnicas de interpretación en el teatro a lo largo de la historia.

Existen, también, algunas publicaciones que analizan y critican el estado actual del teatro y el feminismo contemporáneo. Entre las más destacadas cabe destacar, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, editada por Sue-Ellen Case (1990); *Contemporary Feminist Theatres: To each her own* de Lizabeth Goodman (1993); *Feminist Theatre and Theory* de Helene Keyssar (1996); y *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo* de Blanca López Román y Hildegard Klein Hagen (2001).

Los/as autores/as de estas obras reúnen diversas investigaciones del campo de los estudios feministas y de género que, desde un punto de vista más crítico, abordan la relación entre las diversas etapas y teorías feministas aplicadas al teatro. En estas obras se pueden encontrar críticas y análisis sobre las autoras feministas del sector de la dramaturgia, las directoras y actrices, las compañías feministas afroamericanas, el lesbianismo en el teatro y las compañías de teatro gay en Inglaterra y Estados Unidos. Entre estas obras cabe destacar, el capítulo “Creación del Teatro Feminista Británico Contemporáneo” en *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo* (López Román y Hagen, 2001), donde se habla del teatro feminista británico, definiéndolo como un género teatral pionero e independiente frente a la trayectoria teatral predominantemente de carácter patriarcal (pp. 157-161).

Como se ha mencionado anteriormente resulta complicado encontrar investigaciones y publicaciones sobre el género y sus aplicaciones a las prácticas teatrales, más allá de las obras fundamentales *The Routledge Reader in Gender and Performance*,

editada por Lizabeth Goodman y Jane de Gay (1998); *El Teatro del Género/El Género del Teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, de Ceballos Muñoz, Espejo Romero y Muñoz Martínez (2009); *The queer turn in feminism: identities, sexualities, and the theater of gender*, escrita por Anne Emmanuelle Berger (2014); y algunos artículos de Forte, Butler, Stephens, Herrmann y Kwon, reunidos en el capítulo titulado “Performing Gender” del libro *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*, editado por Sue-Ellen Case (1990).

Dentro de esta línea de análisis se puede situar la tesis doctoral *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo* de María Isabel Veiga Barrio (2010), en la que la autora estudia las relaciones y manifestaciones escénicas de género. En el capítulo I, la investigadora propone una clasificación basada en la zona geográfica de las publicaciones existentes sobre el objeto de estudio, recogiendo obras publicadas en el mundo anglosajón, Francia, España e Iberoamérica (pp. 13-19). Sin embargo, no cita las obras de otras partes del mundo al respecto, como los estudios que existen sobre las representaciones y prácticas teatrales de los países asiáticos y africanos.

En cuanto a estos últimos, cabe destacar los estudios sobre el teatro y la danza en el Norte de África, como el artículo “Reversal of Gender in Ancient Egyptian Mythology: Discovering the Secrets of Androgyny” de Ashley N. Dawson Ms. (2012), publicado en *The Oglethorpe Journal of Undergraduate Research*. Esta obra aborda la inversión de género en las prácticas rituales del Antiguo Egipto, más concretamente, la transformación de lo femenino en lo masculino para entrar en el mundo de los muertos. Otro estudio clave en este campo es *ReMembering Osiris. Number, Gender, and the Word in Ancient Egyptian Representational Systems*, de Tome Hare (1999). En su obra el autor estudia, desde una perspectiva feminista, la transformación y reencarnación de Osiris en el cuerpo de su esposa Isis.

Otro estudio influyente que se considera una fuente importante para intérpretes y/o investigadores/as del ámbito de la danza es el libro *Serpent of the Nile: women and dance in the Arab World*, escrito por Wendy Buonaventura (2010) sobre la danza del vientre o danza femenina individual practicada en Egipto. La obra proporciona un discurso reflexivo sobre la historia de dicha danza en el Oriente Medio, estudiando cómo sobrevivió hasta hoy en algunos países de esta región, abordando también sus influencias en la danza femenina occidental y viceversa.

Con respecto a los países asiáticos, existen numerosas prácticas y tradiciones teatrales, que pueden servir como material de investigación de los estudios feministas y de género, por ejemplo, la interpretación de los personajes masculinos por las intérpretes femeninas en el teatro japonés *Kabuki*, los espectáculos femeninos iraníes conocidos como *Namāyesh-hāye Shādī-āvar-e Zanāneh*² (Maleki, Azizi y Shahbazi, 2019a) y el teatro religioso *Ta'ziyeh*³, en que los intérpretes masculinos *naghsh-poosh* representan diferentes personajes, ya sean masculinos o femeninos (Naserbakht, 2007).

Entre los estudios realizados sobre dichas prácticas, cabe destacar el capítulo titulado “The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The Case of Asobi” de Yung-Hee Kim Kwon, publicado en el libro *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*, editado por Sue-Ellen Case (1990: 316-320). Este trabajo trata sobre la historia de las cantantes-bailarinas denominadas *asobi* durante el período Heian⁴, abordando la importancia de esta profesión en la cultura y sociedad japonesa, así como las razones de su desaparición a lo largo de la historia.

Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki de Fernando Cid Lucas (2012) es otra publicación importante que estudia el papel de las mujeres en el teatro japonés. Este japonólogo presenta en su obra, desde una perspectiva antropológica, una visión panorámica sobre el estado social de las mujeres en el mito japonés *Cueva y Amaterasu O-Mikami*, así como la participación de las actrices en las

² *Namāyesh-hāye Shādī-āvar-e Zanāneh* [Los espectáculos divertidos femeninos] eran las comedias populares dentro de la categoría del teatro tradicional iraní. Estas obras se representaban con frecuencia en fiestas privadas, celebraciones y baños femeninos entre 1930 y 1970. No tenían un texto escrito y se basaban en baile, canto e improvisación. Tanto los intérpretes como los espectadores eran mujeres, aunque también los siervos eunucos de la casa podían asistir. Las obras normalmente contenían canciones eróticas, entre las que cabe destacar *Hamūmak mūrcheh dāreh* [el baño tiene hormigas]. La persona que canta esta canción se expresa mediante una serie de gestos eróticos. Por ejemplo, se rasca el cuerpo, mientras canta “en el baño hay hormigas, me pican aquí, no aquí, uuff, aquí” (traducido por Sabri Zekri, el 24 de noviembre de 2023). Otro ejemplo destacado que hasta hoy sigue siendo practicado, es *Bābā Karam* [el padre Karam]. En este baile popular, una mujer disfrazada de hombre (chaleco, sombrero negro y bigote) finge estar esperando la llegada de su enamorada/novia (Naficy, 2002: 242), expresándose mediante una serie de gestos tradicionalmente atribuidos a los hombres. Por ejemplo, camina más erguida, abre más el pecho y coloca la parte final de su cabello sobre el labio, como si fuera un bigote. Además, modifica su voz, aplicando un tono más grave y masculinizado.

³ El teatro *Ta'ziyeh* iraní pertenece a la categoría de las representaciones teatrales de carácter narrativo, épico y religioso. Las historias de este género teatral cuentan la tragedia del martirio del Imán Hossein por las tropas del califa Yazid I. Las obras de *Ta'ziyeh* se representan durante diez noches del mes de Muharram/mohharam. Cada noche se expone una escena concreta de la Batalla de Karbala acompañada con numerosos cantos, lamentaciones y procesiones. En 2010, esta tradición teatral fue inscrita como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por La Unesco (2010 [Página web]).

⁴ El último período de la época clásica de la historia japonesa (794 A.D.-1192 A.D.) en el que la capital era Heian-kyō, posteriormente conocida como Kioto.

prácticas teatrales *Nos* y *Kyogen* y *Kabuki*, proporcionando una comparación reflexiva y crítica con la situación de las mujeres en la danza y teatro contemporáneo en Japón.

En cuanto a otros países ubicados en Asia, debido a la estrecha relación con la presente investigación, se puede hablar de las publicaciones que abordan la participación de las mujeres en el teatro y la literatura persa. Un estudio académico destacado en este ámbito es *Zanānegi va revāyat-garī dar Hezār-o Yek Shab* [Feminidad y Narratividad en Las Mil Noches y Una Noche] (2011), de Farhad Mohandespour⁵ cuyo enfoque es Shahrzād, la narradora de las historias en *Las Mil Noches* y *Una Noche* (1978). En esta obra, el autor aborda las pistas mitológicas, relaciones y asociaciones entre la feminidad, narración, continuidad y sabiduría, estudiando los motivos de Shahrzād al casarse con un rey asesino de mujeres, así como las estrategias narrativas que este personaje usa para salvar la feminidad.

Por último, se puede hablar de las publicaciones que existen sobre el papel de las mujeres en los espectáculos tradicionales iraníes, entre las que cabe destacar “Functions, Forms, and Meanings of Women’s Cheerful Performances during the Qajar Era” publicado en *Journal of Social Sciences* y “Reviewing influence of Mono Sanctuary on the Concealed Feminine Role in Shabih & Takht Houzi Rites at Ghajar Dynastic” publicado en *Majmoomeh maqālāt-e Sheshomin Seminār-e Beinol melaly-e Namāyesh-hāyeh Ainy va Sonaty* [Actas del VI Seminario Internacional de Espectáculos Rituales y Tradicionales], ambas obras de Maleki, Azizi y Shahbazi (2019a y 2019b); y “Jāyghāh-e ejtemāi-e zanān dar Namāyesh-hāye Shādī-āvar”⁶ de Farrokhi (2009), publicado en la revista de teatro *Sahneh*.

En definitiva, tras una exhaustiva búsqueda, no hemos encontrado un único estudio que aborde de manera combinada todos estos aspectos y temas, es decir, teatro, feminismo, género y prácticas teatrales no europeas. Por lo tanto, debido al carácter multidisciplinar e intertextual de nuestra investigación, hemos decidido clasificar las publicaciones relevantes en las cuatro categorías siguientes:

- a)** Reflexiones y estudios sobre las aplicaciones de las teorías feministas y de género a los estudios y métodos teatrales.

⁵ Director de teatro y profesor titular de la Universidad de Tarbiyat Modares, en Teherán.

⁶ La traducción literaria en castellano es “el estado social de las mujeres en las representaciones divertidos o comedias populares”.

- b)** Obras clave que estudian la técnica *naghsh-poosh*⁷ y sus aportaciones y aplicaciones a nuestro objeto de estudio.
- c)** Publicaciones sobre los personajes femeninos que forman parte del estudio de caso, más concretamente, Clitemnestra en *La Orestea* (Esquilo, 2021), Isabella de Valois en *Ricardo II* (Shakespeare, 2008: 123-213) y Sayyidah Zaynab en el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [Recurso electrónico en línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135).
- d)** Estudios relevantes para el discurso central del marco teórico, es decir: reciclaje y sus aplicaciones en el trabajo del intérprete en el teatro.

⁷ También se puede escribir en otras formas, como *naqsh-poosh*, *naghsh-pūsh* o *naqsh-pūsh*. En la presente tesis adoptamos el término *naghsh-poosh*.

Feminismo y Género en el Teatro. Teorías, reflexiones y aplicaciones

Esta categoría, eje principal de nuestra investigación, abarca las publicaciones e investigaciones sobre estudios feministas y de género. La mayoría de los estudios de este campo proporcionan reflexiones sobre las aplicaciones de las teorías feministas y de género en el teatro, analizando los movimientos teatrales relevantes surgidos a partir de los años sesenta en Europa y Estados Unidos. La obra más destacada es *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo*, de López Román y Hagen (2001), la cual aborda el teatro feminista como una herramienta de desafío y crítica de las tendencias y enfoques tradicionales del teatro británico (pp. 157-190).

Sue-Ellen Case

Otras obras que estudian las aplicaciones de las teorías feministas al teatro son *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts* (1985) y *Feminism and Theatre* (1988), ambas de Case. La segunda obra es especialmente importante ya que ha sido utilizada como base de muchas investigaciones en áreas de estudios de teatro y estudios feministas. Case (1988) aborda la ausencia de las mujeres en el teatro y el papel del feminismo en la recuperación de la voz femenina. Consta de siete capítulos, aunque con respecto al contenido se la puede dividir en dos partes principales: del capítulo I al IV, la autora estudia los motivos de la exclusión de las mujeres del teatro; y del capítulo IV al VII, trata de las influencias y aplicaciones de las políticas y estrategias feministas en las prácticas teatrales contemporáneas.

Las partes más relevantes para la presente investigación se encuentran sobre todo en los capítulos I, III, IV, V y VII, ayudándonos a ampliar nuestro conocimiento respecto a los movimientos feministas y sus aplicaciones y aportaciones al teatro. Así como, proporcionan suficiente información sobre las características del teatro feminista, diferenciando este género teatral de otras actividades feministas que usan el teatro como una herramienta sociopolítica para alcanzar sus objetivos. Por último, estudiar estas partes nos sirvieron como material de reflexión en la historia y de las corrientes y teorías feministas, sus adaptaciones y aplicaciones al teatro y viceversa.

El capítulo I de esta obra, “Traditional History: A Feminist Deconstruction” (Case, 1988: 5-28), trata de los motivos de la desaparición de las mujeres del teatro en

Europa, entre los siglos VI a.C. y XVI d.C. En esta parte la autora estudia dos épocas importantes, en las que las mujeres fueron excluidas del escenario. También habla de la creación de “la mujer imaginaria” por los autores masculinos. Es decir, un modelo femenino ideal e imaginario para recuperar el vacío al respecto.

Al igual que nosotros, Case elige el teatro clásico griego y el teatro isabelino como casos de estudio de su investigación. Para comenzar, pone en tela de juicio el pensamiento patriarcal que forma la base de la filosofía aristotélica, estudiando sus influencias en las teorías y prácticas teatrales. Después, proporciona un análisis feminista de la estructura dualista y patriarcal del drama ateniense. Al igual que nosotros, esta autora elige la trilogía de *La Orestea* de Esquilo como el punto de encuentro donde el sistema matriarcal pierde el dominio y el patriarcal comienza a establecerse sociopolíticamente. Case (1988) presenta esta trilogía griega como la intersección de todos los elementos asociados a las relaciones y dinámicas de poder entre lo femenino y lo masculino (p. 8).

Esta investigadora continua su estudio con Shakespeare, como uno de los autores clave del teatro isabelino. Según Case (1988), en la época de este dramaturgo las mujeres tenían prohibido actuar en los espectáculos (p. 19). Por esta razón Shakespeare se veía obligado a emplear actores masculinos a menudo adolescentes para interpretar los personajes femeninos de sus obras (p.21). De este modo, este dramaturgo creó una serie de mujeres imaginarias basadas en su percepción del mundo femenino y la feminidad. Asimismo, para encarnarlas, buscaba actores cuyos comportamientos coincidieran mejor con los de ellas.

Para ello, Shakespeare tenía que ponerse en el lugar de las mujeres de sus obras, imaginando sus comportamientos, gestualidad y otras características asociadas a la personalidad de cada una, mientras también consideraba las dificultades que podían surgir a la hora de interpretar estas figuras por actores del género/sexo opuesto. Especialmente aquellos adolescentes que interpretaban el papel de las personas como Gertrudis en *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, la Duquesa en *Ricardo II* y Lady Macbeth en *Macbeth*. La interpretación de tales personajes por actores masculinos daba lugar a ciertas confusiones y ambigüedades, sobre todo con respecto a la entonación y pronunciación de los diálogos, ya que la cualidad masculina de la voz del intérprete no correspondía con la voz femenina de las mujeres encarnadas.

De todo esto, Case (1988) concluye que la mujeres de las tragedias griegas y de las obras de teatro isabelino son personajes creados por autores masculinos, como Esquilo, Sófocles y Shakespeare, por lo que la mayoría de ellas aparecen como personas víctimas, tradicionales, pasivas y/o antagonistas, entre ellas cabe destacar Ismene en *Antígona* de Sófocles, una mujer que prefiere vivir bajo el sistema totalitario patriarcal; Lady Macbeth en *Macbeth* de Shakespeare, una mujer con malas intenciones; y Ofelia en *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Shakespeare, una mujer sencilla y víctima de un conflicto surgido entre los hombres (pp. 19-27).

Case dedica en su obra (1988) un capítulo a introducir un género teatral creado exclusivamente por mujeres, conocido como “Personal Theatre” [Teatro personal] (pp. 46-61). Esta práctica teatral surgió tras la exclusión de las mujeres del mundo del teatro. Las organizadoras de estos eventos fueron mujeres; las representaciones tenían lugar en espacios privados como los salones de las casas y, normalmente, contenían improvisaciones, lecturas de poesías y comedias cortas. Los/las participantes de estos eventos eran amigos/as de la persona organizadora Case, 1988: 46-47).

La relación de esta parte con nuestra investigación tiene que ver con el personaje de Isabella de Valois, esposa de Ricardo II. Tras el destronamiento y la muerte del rey, ella de ser la reina de Inglaterra pasa a ser una mujer sencilla y viuda. Según la obra de Shakespeare (2008) su misión es contar la tragedia del derrocamiento de su marido para los buenos amigos. Al igual que las actrices de los teatros privados, Isabella tiene que invitar a su familia y/o amigos/as para contarles su historia. Un acto que refleja cómo la narración y el discurso sirven como medio de resistencia y desafío del sistema patriarcal, transformando el dolor en una conexión emocional con la audiencia; planteando además preguntas sobre el papel de las mujeres en el teatro y la sociedad, enfatizando en la importancia de la voz femenina en la reconstrucción de la memoria e historia.

En los capítulos IV y V, titulados “Radical Feminism and Theatre” y “Materialist Feminism and Theatre” (Case, 1988: 62-82) la autora presenta las dos corrientes feministas más conocidas, es decir, el feminismo radical y el feminismo materialista, estudiando sus aportaciones y relaciones con el teatro. Entre las artistas feministas citadas en esos capítulos, la que nos interesa es Gillian Hanna y su estilo particular de la aplicación simultánea de los métodos teatrales opuestos, más concretamente, la combinación del método de interpretación de Stanislavski y el teatro épico brechtiano para hacer hincapié en la relación materialista que existe entre hombres y mujeres. Tal y

como esta autora, nosotros también usamos ambos métodos para el desarrollo del planteamiento teórico de la tesis.

Finalmente, en el capítulo VII, titulado “Towards a New Poetics” (Case, 1988: 112-133) la autora propone la idea de crear una nueva guía teatral, llamándola hacia una “nueva Poética”, pues cree que las teorías y métodos teatrales contemporáneos no son suficientemente capaces de responder a las necesidades del teatro feminista, proponiendo que “for theatre, the basic theoretical Project for feminism could be termed a new poetics, borrowing the notion from Aristotle’s *Poetics*” [para el teatro, el proyecto teórico básico del feminismo podría denominarse una nueva poética, tomando prestada la noción de *La Poética* de Aristóteles] (p. 114). La propuesta de Case tiene como objetivo deconstruir las normas patriarcales del sistema teatral aristotélico y reformular nuevos enfoques inspirados en las aportaciones feministas. Esta idea se alinea con la propuesta central de nuestra investigación, es decir, buscar alcanzar un género escénico y definir un método de interpretación de carácter inclusivo y no binario.

En conclusión, la obra de Case (1988) pone en tela de juicio el pensamiento dualista y patriarcal que subyace en el teatro contemporáneo, explorando el papel de los estudios y aplicaciones feministas al respecto, proponiendo soluciones no binarias, siendo la más destacada la deconstrucción de las aportaciones aristotélicas al respecto. Su obra nos ha servido para conocer mejor el teatro feminista como un género teatral con características propias, además de distinguirlo de las compañías y artistas feministas que usan el teatro como una herramienta del cambio político y social.

Aurelia Martín Casares

En cuanto al lenguaje teatral, nos hemos dado cuenta de que en el material teórico de los estudios de teatro existe una tendencia muy fuerte a usar un lenguaje-vocabulario basado en el pensamiento dualista en forma de oposiciones binarias. Es decir, la división de los actores y los personajes teatrales en dos géneros opuestos hombre/mujer, actor/actriz y femenino/masculino. Hemos visto también muchas generalizaciones y confusiones a la hora de hablar sobre los términos de género y mujeres. Por ello, ha sido necesario ampliar y profundizar nuestro conocimiento sobre términos y vocabulario que existe en el ámbito de estudios de género.

Uno de los estudios clave en este sector es *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*, de Aurelia Martín Casares (2008). En su obra la autora, desde una perspectiva antropológica, pone de manifiesto las falacias y confusiones que existen alrededor de los conceptos mujer(es), género, sexo y sexualidad, estudiando el proceso de la construcción del género y sus diversidades en diferentes culturas. A lo largo de su obra, esta investigadora examina la ambigüedad de las dicotomías género/sexo, hombre/mujer, naturaleza/cultura, etc., proporcionando un análisis comparativo entre numerosas teorías y reflexiones al respecto. Sobre todo, habla de las teorías que contribuyen a la redefinición del concepto de género, perfilando nuevas reflexiones analíticas, así como de las teorías posestructuralistas de género, entre ellas la más destacada la teoría *queer*.

La obra de Martín Casares (2008) es importante para nuestra investigación, sobre todo porque abre un discurso histórico-antropológico sobre el género y sus aplicaciones al teatro. La información fundamental que ofrece viene en el apartado “Claves conceptuales: el universo de género” (pp. 36-62), especialmente la parte que trata de la ambigüedad respecto al uso de los términos género/sexo y sus derivados conceptuales. El apartado “Sexualidad y género. La *complejización* del discurso” (pp. 62-69) también tuvo mucha influencia en el desarrollo del planteamiento teórico de la tesis, sobre todo la aclaración de las preguntas centrales. En esta parte la autora recoge numerosos estudios acerca de la antropología del género, estudiando las diferentes perspectivas y reflexiones sobre las relaciones e influencias del género y sexo, abordando cómo estas dinámicas impactan en nuestras vidas y en la sociedad en general.

El último apartado “Avanzar y mirar al futuro: Temáticas de investigación fundamentales y nuevas propuestas” (Martín Casares, 2008: 278-284), trata sobre la antropología *queer* y la historia del surgimiento de las tendencias e identidades sexuales y de género no binarias. También presenta a los/as investigadores/as cuyas aportaciones teóricas se consideran fundadoras para los estudios de género, como Eve Kosofsky Sedgwick, Nicholas Bradford, Marie-Hélène Bourcier, Beatriz Preciado y Judith Butler (p. 280). Esta parte invita a reflexionar sobre cómo estas personas han influido en las definiciones, clasificaciones y representaciones contemporáneas de la identidad. Al abordar la intersección entre género, cultura e historia la autora establece un diálogo crítico y analítico entre diferentes áreas, que sigue siendo abierto y relevante en la actualidad.

A continuación, la autora define el discurso butleriano como una de las bases fundadoras de las teorías postfeministas de género y de *queer*, cuyo objetivo es romper con el binarismo heterosexual que restringe los discursos del campo. En su estudio destaca que para Butler la mayoría de las aportaciones acaban estableciendo normas y estructuras dualistas, especialmente con respecto a las relaciones sexuales y divisiones de género/sexo. Por lo tanto, es necesario revisar dichas estructuras y alcanzar propuestas no binarias (Martín Casares, 2008: 282). Una de las cuestiones centrales que Butler plantea es ¿Cómo pueden las prácticas sexuales no normativas cuestionar la estabilidad del género? (p. 282).

El reciclaje del género del intérprete en el proceso de encarnación del personaje teatral, idea central de nuestra investigación, está estrechamente relacionado con las aportaciones de Butler, abordadas por Martín Casares (2008). Este asunto está desarrollado a lo largo de los capítulos III y IV. Por el momento basta decir que el reciclaje teatral del género hace referencia a la reformulación del binarismo que existe en el campo de interpretación teatral, sobre todo con respecto a la construcción binaria de los personajes, la selección del reparto y la distribución de papeles entre los intérpretes según el género/sexo, así como los dicótomos empleados en dicho campo, por ejemplo, actor/actriz y personaje hombre/mujer.

Judith Butler

Para profundizar en nuestro conocimiento sobre el discurso butleriano, estudiamos las obras fundadoras de esta autora, concretamente *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990/2010) y *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (1993). Asimismo, analizamos algunos artículos de esta teórica postfeminista, entre los que destacan “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1990) y “From: Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’” (1998). Su obra más trascendental para nuestra investigación, en la que habla de la performatividad, inscripción y construcción de género, es *Gender Trouble* (1990/2010). A la hora de estudiar este trabajo, simultáneamente consultamos su versión española, *El Género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, traducida por María Antonia Muñoz García (1999/2011).

Así como, para complementar nuestro conocimiento y conocer otras reflexiones al respecto, estudiamos otras obras relevantes, entre las cabe destacar, el artículo “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género” (Duque Acosta, 2010), publicado en *La revista de Educación y Pensamiento*; “La Teoría Queer: la *de-construcción* de las sexualidades periféricas” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009), en *Sociológica (México)*; la tesis doctoral *Performatividad, género e identidad en la obra de Judith Butler* (Pérez Navarro, 2008); y “Queer Theory” en *Theory/theatre: an introduction* (Fortier, 1997: 82-87)

Las reflexiones de Butler están alimentadas por diversas teorías y filosofías. Duque Acosta (2010) presenta una lista de estudios que sirvieron como fuentes de alimentación del pensamiento butleriano, entre ellas: los planteamientos feministas de Simone de Beauvoir mencionados en su obra *El segundo sexo* (2008), la teoría de los actos de habla de John Austin explicada en su estudio *How to do things with words* (1975/2018), la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault desarrollada a lo largo de sus obras (1994, 2009a y 2009b) y la teoría de deconstrucción de Jacques Derrida (p. 87).

El pensamiento de Butler no se entiende bien hasta no estudiar profundamente sus elementos y discursos clave, entre ellos el más destacado es el de la performatividad y su relación con el cuerpo, el sexo biológico y el género. Señalamos que en los estudios de esta teórica, sexo y género se consideran dos conceptos distintos, contruidos por diferentes factores socioculturales. Según esta filósofa (1999/2011):

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, éticas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (p. 49)

Butler destaca en sus obras las dificultades y desacuerdos que existen entre los debates feministas con respecto a la definición y el uso de los términos importantes de este campo, por ejemplo, *matter*, cuerpo, género y sexo. Según esta autora (1993):

The terms of these debates are difficult and unstable ones, for it is difficult to know in either case who or what is designated by the term ‘poststructuralism’, and perhaps even more difficult to know what to under the sign of ‘the body’ [Los términos de estos debates son difíciles e inestables. Es complicado saber en cualquier caso quién o qué se designa con el término ‘posestructuralismo’ y quizás aún más difícil saber qué designar bajo el signo de ‘el cuerpo’] (p. 28, traducido por Sabri Zekri, el 02 de marzo de 2021).

En cuanto al cuerpo, Butler lo define como un proceso-lugar de materialización de una serie de conceptos imaginarios, como género y sexo. Es decir, el cuerpo del discurso butleriano funciona como un espacio cultural, donde dichos conceptos se encuentran a través de una serie de actos y gestos repetitivos. Así, se puede concluir que el pensamiento butleriano se centra en estudiar el proceso de construcción y encarnación de los aspectos sociales del género.

Butler en *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1999/2011), reúne las reflexiones y teorías de numerosas personas como Beauvoir, Irigaray, Austin, Wittig, Foucault, Lacan, Freud, Derrida e Newton; abriendo de esta manera, un discurso reflexivo e interpretativo sobre la performatividad del género. El capítulo I, “Sujetos de sexo/género/deseo”, pone en duda discursos dualistas desarrollados alrededor del género y sexo como nociones básicas asociadas a la construcción de la identidad. Según la autora:

Si una noción estable de género ya no es la premisa principal de la política feminista, quizás ahora necesitemos una nueva política feminista para combatir las reificaciones mismas de género e identidad, que sostenga que la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de una meta política. (p. 53)

La autora en su obra desafía las construcciones de identidad que se basan en la distinción entre género y sexo, pues no considera el sexo biológico como destino del cuerpo, ni lo aplica para definir el género como la “interpretación múltiple del sexo” (p.

54). Ella cree que basar el género únicamente en los rasgos biológicos puede dar lugar a malentendidos y confusiones. En otras palabras, si la construcción del género es el resultado de las influencias socioculturales, cuyo espacio de inscripción es el cuerpo, entonces esta idea de que el género es la multiplicación del sexo biológico no es correcta. A partir de esta afirmación, plantea sus reflexiones, poniendo en duda las definiciones y categorizaciones de género/sexo *pre-butlerianas*:

¿Podemos hacer referencia a un sexo «dado» o a un género «dado» sin aclarar primero cómo se dan uno a otro y a través de qué medios? ¿Y, al fin y al cabo, qué es el «sexo»? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal? ¿Tiene el sexo una historia? ¿Tiene cada sexo una historia distinta, o varias historias? ¿Existe una historia de cómo se determinó la dualidad del sexo, una genealogía que presente las opciones binarias como una construcción variable? (Butler, 1999/2011: 55)

Como puede observarse, en el pensamiento butleriano el sexo no se considera un concepto estable y natural basado en los rasgos biológicos. De hecho, esta filósofa busca encontrar una definición distinta para el sexo y su relación con el género. Para ella tanto el sexo como género, son conceptos encarnados mediante el cuerpo, por lo que las diferencias biológicas no necesariamente son referencias definidas de identificación y división de los cuerpos en masculino y femenino.

Con ello, Butler busca transmitir la idea de reformulación de las categorizaciones binarias basadas en dicotomías sexo/género, poniendo en duda, quizás, que el sexo como un fenómeno invariable no existe; tal vez el sexo es un elemento socioculturalmente construido, al igual que el género y desde un principio no existía como una categoría independiente, sino que todo formaba parte de un único término, es decir, el género. Esta teórica (1999/2011) afirma que:

El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. (p. 55)

Por ello, Butler (1999/2011) en el apartado “Género: las ruinas circulares del debate actual” del capítulo I de su obra, estudia el estado de la noción de “género” en las teorías y reflexiones feministas. Así, abre este apartado con una serie de cuestiones sobre la existencia del género como un factor fijo de identificación y categorización de las personas “¿De qué género eres? ¿Cuál es el mecanismo de construcción sociocultural del género? ¿Cómo y dónde se construye el género?” (p. 57).

En el mismo apartado, la autora desarrolla un discurso analítico sobre el planteamiento binario de las reflexiones de Simone de Beauvoir, estudiando cómo esta teórica francesa conceptualiza el género y el sexo en su discurso. Según Butler, su homóloga cree que estas categorías son variables, volitivas y se construyen “no se nace mujer: llega una a serlo” (p. 57). La construcción y asignación según esta afirmación, ocurre a través del agente anejo sociocultural y de forma obligatoria “llega a ser”. En otras palabras, los factores socioculturales externos fuerzan a un “ser/agente actuante” a convertirse en una “mujer”. Sin embargo, esto no implica que esta persona necesariamente tenga un sexo biológico que coincida con su género social, ya que “no hay nada que asegure que la «persona» que se convierte en mujer sea obligatoriamente del sexo femenino. El sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica prediscursiva” (p. 57).

Los/as seguidores/as de Beauvoir coinciden que en el sistema patriarcal lo masculino no está marcado como un género, sino la base y medida de diferenciación de “otras” que están clasificadas por el género femenino. De este modo, el hombre es la referencia y la persona universal, por encima de la mujer y lo femenino, que se consideran sujetos secundarios, definidos a partir del masculino, aunque no como un segundo género, sino un segundo “sexo”. En cuanto al cuerpo, para Beauvoir, es una situación, un medio pasivo y en sí una construcción materialista, cuya relación con el género es un discurso complejo.

Butler (1999/2011) sostiene que su homóloga no aclara bien cuál factor tiene una existencia significativa antes que el otro: ¿El cuerpo antes del género o viceversa? Poniendo en tela de juicio así, ¿en qué medida comienza a existir el cuerpo en y mediante la(s) marca(s) del género? (p. 58). El uso de la preposición “en” por esta filósofa indica el “lugar” o el “campo” donde transocurre el proceso de existencia del cuerpo en este caso, dentro de las “marcas” del género.

Para aclarar mejor su discurso, Butler presenta otras reflexiones sobre el cuerpo y sus interacciones con el sexo y el género. Algunas sostienen que no existe un sexo fijo basado en un destino biológico, afirmando que todo es género. Sin embargo, otras definen el sexo como un concepto independiente y el género como la consecuencia de los comportamientos asociados al sexo. Además, existe un tercer grupo que considera el sexo un conjunto de relaciones y normas socioculturales encarnadas. Respecto al cuerpo, a menudo lo consideran una plataforma y lugar de inscripciones y manifestaciones de sexo y género, dividiéndolo en dos espacios interiores y exteriores, separados mediante la piel. Lo que se encuentra bajo la piel constituye el espacio interior, mientras que lo que está fuera forma parte del espacio exterior del cuerpo.

Butler también compara el pensamiento de Beauvoir con el de Irigaray, quien cree que una de las razones de la exclusión de lo femenino tiene su raíz en el sistema del lenguaje, basado en ausencia femenina y opacidad lingüística. Afirmando la autora que Beauvoir considera a las mujeres como “otro”, el sujeto secundario e inferior. Aunque para Irigaray, ellas/mujeres están consideradas “apoyos masculinos de una economía significant, falocéntrica, que consigue su objetivo totalizador mediante la exclusión de lo femenino” (Butler, 1999/2011: 59-60).

Según el pensamiento butleriano ambas teorías no llegan a ser absolutas y claras con respecto a la relación del ser con su género y cuerpo. La autora concluye que las reflexiones feministas y de género se basan en dos posiciones principales:

- La tendencia que ve el género como un *a priori*, considerándolo una característica secundaria de las personas.
- La que da la importancia a la persona y su posición en la estructura de lenguaje. Para este grupo la construcción lingüística está hecha por un sistema masculino y lo femenino está excluido de este proceso.

Por ello, parece imprescindible replantear todas las categorías de identidad, mujer(es)/hombre(s), femenino/masculino, etc., para luego reformular nuevas definiciones y relaciones entre el sujeto actuante, lenguaje, género, sexo y cuerpo. Para comenzar esta filósofa abre un debate sobre la división dualista del género y sexo, insistiendo en que los dicótomos aplicados no son más que conceptos abstractos transformados en los términos de identificación y determinación de las personas en dos

grupos, femenino/masculino. Aunque, la masculinidad y feminidad son nociones con el significado muy amplio, las tendencias binarias las limitan, definiéndolas como una herramienta monovalente de la separación y división dual de las personas.

Butler en el capítulo III, “Actos corporales subversivos” (1999/2011), aborda las inscripciones socioculturales del género. Los apartados “Monique Wittig: desintegración corporal y sexo ficticio” e “Inscripciones corporales, subversiones performativas” se centran más sobre este discurso, estudiando el proceso de la construcción de género, su performatividad, comportamientos y manifestaciones. La autora presenta diferentes teorías y reflexiones centradas en el género, considerándolo como un sujeto de construcción social y uno de los factores clave en la identidad de las personas. Su propuesta se enfoca en la deconstrucción de las inscripciones, pautas y modelos asociados a este discurso. Para el estudio de caso esta autora recoge las prácticas del travestismo y el disfraz, usadas en los espectáculos de los cabarés.

La dualidad y el binarismo son las características clave de la teoría de Beauvoir, las que Butler desafía, empezando con la famosa frase de Beauvoir “no se nace mujer: *llega una serlo*”, poniendo en duda la construcción binaria del género/sexo en el pensamiento de su homóloga, preguntando: ¿Cómo un ser humano recién nacido y sin género, en el discurso de Beauvoir, llega a tener un género/sexo concreto de cualidad binaria? ¿Cuándo y cómo se convierte en un sujeto con género/sexo binario? ¿Y, por qué no hay personas no binarias? (Butler, 1999/2011: 224-225).

Inspirados por Butler, planteamos unas preguntas que en los siguientes capítulos intentaremos responder: ¿Cómo funciona el mecanismo de conversión de los seres humanos recién nacidos en aquellos identificados según su género o sexo? ¿Qué es un escenario cultural? ¿Dónde está y cómo funciona? ¿Este escenario cultural no es el mismo cuerpo, un espacio de los actos socioculturales de los seres humanos?

Como se desprende de las aportaciones en esta sección, las reflexiones de Beauvoir exponen ciertas contradicciones. Butler (1999/2011) afirma que esta filósofa sostiene que “el sexo es inmutablemente fáctico, pero el género se adquiere y, aunque el sexo no puede cambiarse, [concluye que] el género es la construcción cultural variable del sexo” (p. 225). Esta perspectiva, que plantea al sexo y al género como elementos separados, se alinea con un enfoque que distingue entre el sexo biológico y el género social. Por lo tanto, pertenecer a una categoría de sexo determinada, masculino o

femenino, no implica necesariamente tener un género que se corresponda con ese sexo, ya que cada persona puede identificarse con un género distinto al que tradicionalmente se asigna a su sexo biológico.

Aprovechando este discurso, Butler (1999/2011) propone que, si el género no es una consecuencia directa del sexo biológico, entonces podrían existir más identidades de género. De esta manera, la separación entre sexo y género da lugar a un nuevo discurso, permitiendo a la autora desarrollar la teoría de la performatividad de género: las inscripciones sociales de actos, gestos y comportamientos recurrentes sobre la superficie del cuerpo conducen a la construcción de diversas identidades de género. Por lo tanto, a diferencia del sexo, el género es un sujeto performativo y construido, que no se determina ni se limita por los rasgos biológicos (p. 226).

Por otro lado, la autora sostiene que los límites gramaticales y la división binaria del sistema lingüístico no son capaces de soportar las diferentes variantes del género/sexo, y es primordial realizar actualizaciones constantes al respecto. La rigidez del lenguaje actual dificulta la representación y reconocimiento de identidades que trascienden lo binario, lo que refuerza la necesidad de replantear las estructuras lingüísticas tradicionales (p. 226). Gracias a la inscripción social y performatividad de género, producir un nuevo vocabulario y sistema gramatical parece inevitable, ya que solo a través de un lenguaje más inclusivo se podrán reflejar las realidades diversas y complejas de la identidad humana. Esta aproximación no es solo una cuestión teórica, sino un proceso esencial para la evolución del pensamiento crítico en la sociedad contemporánea.

A continuación, Butler (1999/2011) se dirige a los estudios de Monique Wittig, quien pone en duda la naturalidad del sexo como un factor biológico, afirmando que el sexo ni es un elemento natural ni invariable, sino que es una forma orientada de utilización política de la naturaleza para construir cuerpos sexuados y divididos en los sexos masculino y femenino en función de “las necesidades económicas de la heterosexualidad y le proporcione un brillo naturalista a esta institución” (p. 227). En otras palabras, para Wittig el sistema heterosexual tiene como objetivo crear dicótomos de sexo/género, dividiendo los cuerpos en dos grupos masculino/femenino, con el fin de facilitar la reproducción humana.

Aunque, Wittig propone una reflexión distinta sobre la definición del género/sexo, en la segunda parte de su estudio, aporta una afirmación anti-intuitiva “una lesbiana no

es una mujer” (Butler, 1999/2011: 227). Butler cree que la aplicación del término “mujer” para distinguir a las personas lesbianas de las demás, es una contradicción afirmando la categorización binaria de las personas, lo que justamente esta filósofa niega en la primera parte de su estudio.

Como puede observarse, lo que apunta Wittig provoca algunas paradojas y confusiones dentro del campo de los estudios de género; por un lado, niega la existencia de sexo y género como dos elementos naturales, reales y separados; por otro, para demostrar que una persona lesbiana no pertenece a la matriz heterosexual hace referencia a un contexto binario, es decir, usa el término “mujer” para justificar su afirmación. Butler (1999/2011) intenta aclarar estas contradicciones explicando que una persona lesbiana no cumple y/o no desea cumplir con las normas binarias heterosexuales.

Por esta razón, la aplicación de los términos lesbiana/mujer en los discursos de Wittig es para proporcionar otra categoría/identidad de género, afirmando la autora que (1999/2011):

Una lesbiana va más allá, según ella, de la oposición binaria entre mujer y hombre; no es ni mujer ni hombre; pero, asimismo, no tiene sexo; trasciende las categorías de sexo, si se quisiera, podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre. (pp. 227-228)

Como propuesta, añadiríamos a esta afirmación: llegar más allá del binarismo, ser una identidad transitoria, vivir en un tercer estado, ni ser mujer ni hombre, sino “un tercer género”. Este discurso tiene mucho que ver con el reciclaje teatral del género del intérprete, lo que lo definimos con más detalle en el capítulo IV de la tesis, “Marco Teórico: Reciclaje del género del intérprete/agente actuante en la vida cotidiana y en el teatro”, especialmente en la parte III “Género Reciclado en la tradición Virdžina [Virgen juramentada]” (p. 355-366).

Butler concluye que su homóloga no diferencia entre sexo y género, definiendo ambos como conceptos abstractos y como producciones políticas del sistema heterosexual. Para ella, la construcción del sexo tiene un proceso parecido a la de género, aunque con otros motivos. Wittig cree que la división dualista del sexo es un tipo de violación corporal y lingüística. Es decir, desde el momento de nacimiento, sin pedir

permiso, a un cuerpo vivo lo llaman masculino/femenino, niño/niña y hombre/mujer. Esta filósofa piensa que la construcción del sexo es un acto lingüístico y performativo. En otras palabras, la estructura del lenguaje verbal está hecha por una serie de actos asignados que se repiten de manera constante, generando así efectos de realidad erróneamente considerados “hechos”, dice Wittig (pp. 243-244). Por ejemplo, nombrar a un bebé según las diferencias fisiológicas niño/niña, es un acto literal-verbal y su repetición hace que dicho acto se convierta en un hecho fáctico, construyendo el sexo femenino/masculino.

A continuación, la autora aborda la diferencia de su perspectiva con la de Wittig, afirmando que “la norma de heterosexualidad obligatoria funciona con la fuerza y la violencia que detalla Wittig, pero en mi opinión esta no es la única forma en la que opera” (p. 243). De hecho, la gran diferencia entre el pensamiento butleriano y el de su homóloga se remonta a la existencia de otras categorías e identidades sexuales y de género. Butler no está de acuerdo con la diversidad de las identidades sexuales “Ser lesbiana o gay es no saber el sexo propio, estar involucrado en una confusión y en la multiplicación de categorías que convierten al sexo en una categoría de identidad imposible” (p. 243).

Por el contrario, Butler cree en la diversidad de identidades sexuales que de forma constante están produciendo otras nuevas identidades dentro de sí. Esta autora afirma que uno de los factores clave en este proceso es el lenguaje verbal, cuya función principal es la producción dinámica y diversa de expresiones y vocablos. Por ejemplo, *queens*, *butches*, *femmes*, *girls*[chicas], *queer* y *fag* [maricón] y *dyke* [bollera]. De esta manera, se puede golpear al pensamiento recto, desestabilizar la estructura de lenguaje heterosexual y desnaturalizar la idea del sexo, tanto a nivel sociocultural como lingüístico.

En el último apartado del capítulo “Inscripciones corporales, subversiones performativas” (pp. 253-277), Butler sigue hablando sobre sexo, género y cuerpo, alimentando su teoría con el pensamiento foucaultiano, afirmando que las categorías de sexo verdadero, género diferenciado y sexualidad específica se han transformado en un punto de referencia estable de los debates feministas, con el objetivo de producir nuevos pensamientos y reflexiones al respecto.

En cuanto al cuerpo, esta filósofa lo considera un hecho *a priori*, que existe antes de la obtención de su significación sexuada (p. 224). Para comprender mejor este discurso, ella define el estado del cuerpo en el pensamiento cristiano y cartesiano, comparándolo con sus reflexiones. Según Butler (1999/2011) ambas tendencias

consideran el cuerpo como una materia pasiva e incapaz de reacción, un espacio vacío sin significado aún, el lugar del pecado, que facilita la caída del ser humano al infierno. Por lo tanto, la versión cristiana del cuerpo busca un significado y razón de existencia, más allá de lo que es, algo que no es material ni tangible. Este fenómeno espiritual, *desmaterializado*, sagrado y descarnado, Butler lo llama así, se convierte en el término dudoso y conceptual “mente”, transformándose en un “acto de una conciencia radicalmente descarnada” (p. 255).

De esta afirmación se entiende que el concepto de mente fue creado como una medida para percibir su copia materializada, caída e infernal, es decir, cuerpo. Butler (1999/2011) los llama “dualismos problemáticos” (p. 255) haciendo referencia a dicótomos mente/cuerpo y sus redefiniciones cultura/naturaleza, cruzándolos con el discurso de género/sexo, preguntando:

¿En qué medida intervienen todavía estos dualismos problemáticos dentro de las mismas descripciones que deberían apartarnos de ese binarismo y su jerarquía implícita? ¿Cómo se delimitan los contornos del cuerpo en tanto terreno o superficie incuestionados donde se circunscriben los significados del género, una simple facticidad que no tiene valor y que es anterior a la significación? (p. 255)

Para elucidar las respuestas, Butler estudia simultáneamente las afirmaciones de otras personas. Por ejemplo, para Foucault la función de la genealogía es mostrar cómo el cuerpo ha sido grabado por las aportaciones históricas. El cuerpo del pensamiento foucaultiano se considera la superficie de las inscripciones culturales, como un archivo de datos y referencias históricas. Butler afirma que, en los discursos de su homólogo, la historia tiene como objetivo destruir el cuerpo a través del acto-proceso histórico de la inscripción. En otras palabras, la historia sigue en paralelo dos objetivos principales: por un lado, romper todas las fuerzas, resistencias e impulsos que ocurren en el contexto corporal; por otro lado, mediante el acto de inscripción, vuelve a mantenerlos.

Así pues, la historia, de forma constante, mediante un proceso rotativo, destruye y reconstruye numerosos cuerpos, que fueron lugares de nacimiento y deterioro de una serie de signos, códigos, significados y significantes. Y, el objetivo final de todo este proceso es crear el sujeto hablante y sus significaciones (Butler, 1999/2011: 256), el cual

funciona como un archivo de referencias y datos culturales e históricos. Por ello, los cuerpos mediante los códigos y señales vocales-corporales generan numerosas significaciones para ponerse en contacto con los demás. Esta inscripción, Foucault la llama drama singular (p. 256), actúa sobre la superficie del cuerpo, creando constantemente valores y etiquetas culturales. Según este filósofo (Butler, 1999/2011):

[Estos] valores culturales aparecen como consecuencia de una inscripción en el cuerpo, entendida como un medio, de hecho, como una página en blanco; no obstante, para que esta inscripción pueda significar, ese medio en sí debe ser destruido, es decir, debe ser completamente *transvalorado* a un campo de valores sublimado. (p. 257)

De esta parte se puede entender que la historia del discurso *foucaultiano* es una herramienta implacable que está escribiendo y dibujando constantemente sobre el cuerpo como si fuese una hoja en blanco. Por ello, la cultura, mediante el acto-proceso de inscripción, desde un concepto variable y dudoso, se convierte en los hechos y actos corporales. De hecho, la cultura y la historia favorecen como dos factores imprescindibles, por un lado, la construcción de dicotomías conceptuales, género y sexo, convirtiéndolos en hechos naturalizados e inflexibles; por otro, debido a su carácter dinámico y variable, contribuyen a la diversidad de las identidades sexuales y de género, desestabilizando así el binarismo.

De tantas reflexiones sobre el cuerpo surgen varias preguntas: ¿Existe un cuerpo *a priori* al proceso de destrucción e inscripción? ¿Qué es el cuerpo, es un sujeto único y estable o una copia materializada de una versión conceptual? ¿Hasta qué punto el cuerpo puede aceptar y resistir las inscripciones histórico-culturales? ¿Y, cómo de dichas inscripciones emergen las actitudes y los actos físicos referentes al género y sexo?

Foucault afirma que antes de la inscripción, debe haber existido un cuerpo “estable, idéntico a sí mismo y sujeto a esa destrucción sacrificante” (Butler, 1999/2011: 256-257). El cuerpo y su capacidad de tolerar, es lo que este filósofo interpreta como el sujeto de sacrificio, haciendo referencia a los sufrimientos que un cuerpo debe aceptar durante su destrucción histórica. Con respecto a la destrucción, es un proceso constante que transcurre a lo largo de la vida y mediante las inscripciones socioculturales sobre el cuerpo, lo que exige mucho sacrificio.

Butler también estudia las aportaciones del pensamiento foucaultiano respecto a la distinción externa/interna del cuerpo en el sistema heterosexual. Ella cree que las divisiones dualistas forman parte de la estrategia binaria, con el fin de dominar los cuerpos mediante la interiorización y exteriorización de los comportamientos y expresiones corporales. Citando de Foucault, esta filósofa (1999/2011) afirma que “la táctica no ha sido reprimir sus deseos sino obligar a sus cuerpos a significar la ley prohibitiva como su esencia, su estilo y su necesidad” (p. 264).

De esta afirmación se interpreta que el sistema con su poder hegemónico obliga a los cuerpos a aceptar ciertas inscripciones culturales, bajo las designaciones sexo y género. Los cuerpos de hecho no son conscientes de cómo y cuándo llegan a ser sexuados, identificados como hombre/mujer, masculino y femenino, etc. Al principio los cuerpos nacen sin referencias y etiquetas, aunque crecen recibiendo constantemente detalles, marcas, códigos y referencias del mundo de alrededor. Este proceso de inscripción hace que el género y sexo de dos conceptos intangibles, lentamente, pasan a parecer hechos tangibles, esenciales y *a priori* del cuerpo. De este modo, el ser y su cuerpo se convierten en sujetos secundarios, siendo incapaces de identificarse sin poseer un género/sexo concreto.

Sin embargo, todo tiene que ser el contrario. El género y sexo no existen sin haberse encarnado, pues son conceptos/palabras y sin forma física. Según Foucault, la inscripción cultural se produce cuando estos conceptos, falsamente, se interiorizan y se entienden como si fueran el cuerpo (Butler, 1999/2011: 264). Este filósofo dirige su discurso hacia un territorio aún más abstracto, es decir, el interior invisible, a lo que Butler llama la figura del alma interna, describiendo que “no se debería decir que alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está creada de manera perpetua en torno, en la superficie en el interior del cuerpo” (p. 264). Afirmando también que, la ausencia es el primer significado de un sujeto interior. En otras palabras, la invisibilidad, carencia y ausencia forman parte de un sujeto interiorizado, en este sentido “el alma es precisamente de lo que carece el cuerpo; así el cuerpo se define como una carencia significativa. Esa carencia que es el cuerpo otorga al alma el significado de lo que no se puede revelar” (p. 265).

Lo que Foucault trata es una relación ambigua entre exterior/interior, cuerpo/alma, significante/significado y carencia/presencia. Dicho en otras palabras, el exterior es la parte materializada que delimita el lado interior y le da la forma, mientras el interior es

la parte invisible, conceptual e interpretable. De este discurso se interpreta que el alma es el interior y el cuerpo es lo exterior y existe una relación ambigua entre ambos. Según Butler (1999/2011):

En este aspecto, pues, el alma es una significación de la superficie que rechaza y sustituye la distinción interna/externa, es una figura del espacio psíquico interior grabado en *la superficie* del cuerpo como una significación social que permanentemente renuncia a sí misma como tal.
(p. 265)

Las interacciones dualistas entre alma/cuerpo nos hacen reflexionar sobre cómo cada uno se identifica y se encuentra en esta relación. En el pensamiento cristiano el alma está limitada y presionada por el cuerpo, mientras en el discurso foucaultiano el cuerpo es el prisionero del alma. Tanto Foucault como Butler, piensan que alma interna/alma interior y carencia/ausencia son dicótomos asociados a la identidad. Para Butler, la identificación es la idealización de las inscripciones culturales bajo el concepto de identidad. Y respecto a la idealización, per se, es el resultado de las significaciones corporales generadas por la inscripción constante de actos sobre el cuerpo.

Finalmente, estos actos son invenciones fabricadas con el carácter performativo, constantemente creando significaciones y efecto del núcleo interno. Aunque Butler no define con claridad qué es este núcleo, dirige su discurso hacia el género, definiendo el término multidisciplinario “cuerpo con género performativo” (Butler, 1999/2011: 266). De este modo, se puede interpretar que, al decir interior, alma o núcleo interno, la autora apunta al concepto de género. Al igual que Foucault, esta filósofa piensa que el género es un sujeto conceptual y resultado de inscripciones culturales de actos performativos y poco a poco se materializa y llega a ser un hecho esencial y *a priori* que existe antes del cuerpo para la identificación y categorización de las personas.

Como podemos observar, el resultado de este proceso es producir un cuerpo con género, dicho de otra forma, después de haber entrado en este proceso, el cuerpo ya no está sin significado y sin objetivo, sino que el género lo manipula. Así, emergen actitudes y prácticas de género que se manifiestan a través del cuerpo. Aquí, nos parece importante subrayar que esta parte tiene mucho que ver con nuestro marco teórico, es decir, “reciclaje del cuerpo del intérprete y sus aspectos asociados al género/sexo”. Al igual que Butler,

nosotros queremos proponer algunas estrategias para reformular el orden establecido del género en el teatro. Por esto, estudiar este apartado nos ayuda a conocer el proceso de la construcción del género para, luego, deconstruirlo.

A continuación, Butler se dedica a definir qué es la performatividad de género y cómo actúa sobre el cuerpo. En el discurso butleriano este término se entiende como una herramienta por la que el género actúa en la superficie. Y es la característica principal a través de la que el género es capaz de manifestarse. Butler sostiene que la performatividad de género ha sido intencionalmente tapada bajo los marcos binarios. Es decir, el sistema heterosexual no está de acuerdo en que el género tenga capacidad performativa y constructiva, sino que lo define como un fenómeno fijo dividido en dos categorías estables: masculino/femenino.

Al contrario de esta perspectiva, Butler para Butler el género es un sujeto performativo, una mezcla de verdad y fantasía; concluyendo así que el género en sí es simultáneamente intérprete/sujeto de interpretación, significante/significación, concepto/hecho y ausencia/carencia. Otra parte clave y relevante para nuestro estudio es el uso del travestismo⁸ como un acto crítico performativo en contra de las construcciones de género bajo el marco de la heterosexualidad.

Para comenzar, esta teórica cita a la antropóloga Esther Newton “La estructura de la personificación muestra uno de los mecanismos clave de la invención, mediante el cual se efectúa la construcción social del género” (Butler, 1999/2011: 267) y para complementar el discurso de Newton, añade “la travestida trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género” (p. 267).

Para aclarar esta afirmación Butler estudia las manifestaciones del género en la práctica del travestismo, señalando que una persona disfrazada o *drag queen/king* combina diversas referencias y códigos de comportamiento provenientes de los modelos binarios, creando así un collage visual de género. Las representaciones de las personas travestidas resultan en ambigüedad y no binarismo, especialmente respecto a la

⁸ Sam Fernández Garrido, personal investigador en Estudios de las Mujeres y de Género, cree que el término concreto que puede transmitir el pensamiento de Butler es *drag queen/King* (comunicación personal no editada, presencial, el 10 de septiembre de 2022).

percepción del ser de sí mismo “mi apariencia exterior es masculina, pero mi esencia interior es femenina” (p. 268).

De su análisis se puede concluir que en el travestismo se reconfiguran el lugar y el significado de los códigos y referencias identificatorias asociadas al género. Por ejemplo, un intérprete masculino disfrazado adopta actitudes y gestos tradicionalmente asignados al género femenino. De este modo, la encarnación de una persona con el género opuesto al propio implica dos fases principales: en primer lugar, la persona intérprete elige una serie de gestos y comportamientos relacionados con el género; y en segundo lugar, inscribe/construye este material sobre su propio cuerpo y género. Así, la construcción de un género opuesto en la práctica del travestismo, según el pensamiento butleriano, se entiende como un acto paródico y crítico. De hecho, las personas *drag queen/king* se burlan de los modelos binarios de género, poniendo en tela de juicio, a través de su acto, la construcción del género dentro del marco heterosexual

A continuación, Butler habla sobre la imitación de género que a menudo ocurre en las prácticas culturales de las personas travestidas y de las identidades *butch/femme*. Dicho de otra forma, actitudes y gestos asociados a dos géneros del marco heterosexual, masculino y femenino, sirven como modelos para imitar y crear otras identidades sexuales y de género. Pero, de este discurso surge la cuestión: ¿Si el género es un sujeto original con rasgos fijos, entonces, para qué sirve decir que el género es performativo y constructivo? ¿Es posible que las imitaciones de los modelos originales creen nuevos géneros que se conviertan en originales?

Por consiguiente, el género según el pensamiento butleriano, en principio, es un marco conceptual que poco a poco se convierte en una idea materializada, es decir “mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante” (Butler, 1999/2011: 274). Por ello, la autora concluye que el género es un discurso performativo y reinterpretativo que se actualiza constantemente, generando así nuevas identidades de género. Su afirmación de hecho no es dogma ni rechaza la existencia del sexo, sino que propone una reflexión dinámica respecto a la característica constructiva y las relaciones e interacciones entre la identidad, el cuerpo, el género y el sexo. Los términos clave usados en su obra como *retrieve*⁹,

⁹ La traducción literaria en castellano es “recuperar”.

estilización, deconstrucción e imitación nos interesan y coinciden con la propuesta de reciclaje del género.

Especialmente *retrieve* tiene mucho que ver con el reciclaje y la estilización del cuerpo, actos y gestos como una herramienta clave de interpretación, lo que se ve también en la técnica *naghsh-poosh*. En cuanto a la relación del término deconstrucción con nuestra investigación, por el momento basta señalar que al igual que Butler, tenemos la intención de romper con las normas binarias que existen respecto a la distribución de los roles, selección del reparto y la encarnación de los papeles en el teatro. Por último, la imitación es un término muy relevante para nuestro estudio que sirve como una herramienta clave para la interpretación de diversos personajes teatrales.

En conclusión, conocer la metodología empleada por Butler en sus obras nos ayuda a plantear nuestras cuestiones sobre el cuerpo, género/sexo del intérprete y del personaje que va a representar: ¿Qué pasa para el género/sexo de los personajes en el contexto escénico? ¿Cómo es la cualidad performativa del género? ¿Cómo la persona intérprete puede construir y exponer los gestos y comportamientos asociados al género/sexo de la persona que representa? ¿Es el actor, quien construye el género/sexo del personaje o existen estos factores antes del proceso de encarnación? ¿Y, cómo se involucra el cuerpo del intérprete en dicho proceso?

David Le Berton

El cuerpo como un lugar y una base de construcción de los/as personajes forma parte de nuestro objeto de estudio. Tanto los/as intérpretes como figuras teatrales se entienden a través de los gestos y expresiones corporales. Por esto, antes de todo, necesitamos definir el cuerpo y su papel en la inscripción y construcción del género/sexo, preguntando: ¿Qué es un cuerpo, es un concepto imaginario o un hecho real? ¿Qué relaciones tiene el cuerpo, como plataforma de inscripciones, con el género y el sexo?

Sociología del cuerpo (Berton, 2002) es otra obra clave que nos permitió estudiar los diferentes aspectos, aportaciones y aplicaciones del cuerpo, aunque esta vez desde una perspectiva más socio-antropológica. Este sociólogo recoge en su obra las teorías y reflexiones fundadoras de la sociología del cuerpo, surgidas en los años sesenta, proporcionando un estudio amplio sobre las interacciones y relaciones corporales entre

los seres humanos en diferentes comunidades y culturas. Este investigador en el primer capítulo de su trabajo aborda las etapas clave de la emergencia de dichas teorías. A continuación, proporcionamos un breve resumen de cada etapa, así como sus aportaciones a nuestro estudio.

Primera Etapa: En este periodo, conocido como la “sociología implícita”, el cuerpo humano se considera un objeto de estudio secundario (Berton: 2002: 15-18). Las personas investigadoras de esta etapa no desconocen el espesor carnal del cuerpo humano, pero no se centran en él (p. 15). El enfoque de esta etapa es el estado del ser en diferentes componentes, sin omitir el cuerpo, pero con menos importancia. De esta etapa emergen tres orientaciones principales del pensamiento.

El primer grupo afirma que los aspectos y rasgos físicos de las personas son el resultado de las condiciones sociales de ellas, por ejemplo, la asociación de la miseria física, las enfermedades y el consumo de drogas y alcohol con la mala condición de trabajo. Los teóricos fundadores de este campo son Villermé, Buret, Marx y Engels. Para ellos, el cuerpo es un hecho sociocultural, influenciado por las fuerzas exteriores y sociales, como la calidad de vida, el tipo de trabajo, la economía y la educación.

La segunda orientación influenciada por el pensamiento darwinista se centra en las características biológicas como los factores principales de la definición del estado social del individuo. En este pensamiento la condición social del hombre es el resultado directo de su estado fisiológico y corporal. Los/as teóricos/as de este grupo naturalizan las desigualdades de condiciones biológicas, justificándolas por medios científicos. Por lo tanto, el cuerpo según este pensamiento es el mismo destino del hombre y nadie puede escapar de su destino.

El último grupo estudia el cuerpo desde una perspectiva psicoanalista, tratándolo como un medio de comunicación y un lenguaje simbólico para la expresión de deseos y frustraciones. Freud es el teórico más clave de este discurso, quien proporciona una nueva reflexión sobre el cuerpo, definiéndolo como una herramienta de transformación de los datos históricos y de la memoria a un lenguaje simbólico.

Segunda Etapa: Durante este periodo, conocido también como la “sociología detallista” (Berton, 2002: 19), se presentan sólidos elementos de análisis sobre el cuerpo, aunque estos no se desarrollan sistemáticamente en profundidad. Esta etapa emerge entre los años 1901-1907, especialmente a través de los trabajos de G. Simmel sobre la

“sensorialidad y los intercambios de la mirada o el rostro” (p. 19). Otro investigador clave en este campo es Robert Hertz, quien, desde un aspecto anatómico, estudia la preeminencia de la mano derecha en las sociedades humanas (pp. 19 y 20). Los estudios de este investigador demuestran la mayor prevalencia de personas diestras frente a las zurdas, exponiendo que:

- Entre cien hay dos personas zurdas que no son capaces de escribir con la mano derecha.
- Algunos casos diestros no son capaces de escribir con la mano izquierda.
- Personas que poco a poco, pueden escribir con ambas manos.

De los resultados de su investigación Hertz concluye que, educar a las personas para usar ambas manos es posible, aunque si no hay prejuicios socioculturales. Según Berton (2002), la oposición de derecha e izquierda se debe al contexto religioso y moral, pues la izquierda está asociada a la torpeza, la deformación, lo malo, lo profano y la traición mientras la derecha se considera la confianza y destreza (p. 20). Para él, lo fisiológico es un factor secundario. El hombre no es el producto de su cuerpo, sino el resultado de interacciones socioculturales con los demás.

Tercera Etapa: Este periodo, conocido también como la “sociología del cuerpo en vías de constitución”, contiene las reflexiones más contemporáneas sobre la corporeidad y sus dimensiones socioculturales. Berton (2002) afirma que esta etapa se ha convertido en el objeto de estudio de muchas personas antropólogas y sociólogas, proporcionando una inteligibilidad cada vez mayor respecto a la corporeidad y sus aspectos socioculturales. El cuerpo en los estudios de este grupo está considerado un hecho real y antes del motor que lo arranca, al cual se puede llamar “hombre, individuo, interior o ser”. Algunos estudios emplean el término “cuerpo” mientras otros “carne”, aunque finalmente la mayoría reduce su valor a un objeto de deseo o admiración, omitiendo y/u olvidándose de la existencia a la que pertenece ese cuerpo/carne (p. 25).

No obstante, la ambigüedad de los estudios de la tercera etapa exige a Berton dedicar el resto de su obra a definir: ¿De qué cuerpo se está hablando en la tercera etapa? (p. 25). Esta cuestión pone en duda la formulación y definición histórica con respecto al referente “cuerpo”, así como su relación con su generador. Para los investigadores de esta etapa el cuerpo se entiende como un concepto literario para nombrar un conjunto de carne,

huesos y sangre. Si el cuerpo *per se* es un concepto/término, una ficción encarnada, entonces no existe en estado natural y estable, varía y “está inserto en la trama del sentido” (p. 33).

Para esclarecer las dudas, Berton (2002) compara el estado del cuerpo en los sistemas sociales más industrializados con los tradicionales. Afirmando que, en el pensamiento contemporáneo occidental (las tendencias más materialistas) el cuerpo tiene más valor y autonomía, a menudo considerado un fragmento del tiempo/espacio, separado de su agente actuante. Sin embargo, esta formulación no está aceptada en las comunidades más tradicionales, pues consideran un lugar subordinado el individuo y su cuerpo, identificándolos bajo el sistema colectivo. Por ello, en este sistema no se distingue entre el hombre y su cuerpo en las actividades sociales colectivas (p. 31).

Como se comprende de esta cita, en algunas comunidades el cuerpo tiene una función conceptual, colectiva, y menos individualizada y materializada. En estas sociedades, las personas se sienten como un cuerpo unificado, participando juntas en ritos, guerras, fiestas, etc., creando así una percepción común con respecto al cuerpo. En otras palabras, un conjunto de personas, como si fueran un todo, forma parte de la comunidad a la que pertenecen, generando un sentido corporal compartido entre sí, es decir, una corporeidad colectiva.

Berton (2002) en el apartado “Definir el cuerpo del que se habla”, propone cómo estudiar el cuerpo “distanciarse de la idea discutible de que el cuerpo es un atributo de la persona, un “tener” y no el lugar y el tiempo indiscernibles de la identidad” (p. 33). Las estrategias aplicadas tienen mucho que ver con la interpretación del personaje teatral. De este asunto hablaremos en detalle en los próximos capítulos. Por el momento, cabe destacar que un intérprete al mismo tiempo posee un doble cuerpo: el suyo y el del personaje, construyendo una ficción sobre la otra, es decir, encarna el cuerpo imaginario del personaje que representa a través de su propio cuerpo, que también es un concepto materializado. Esta afirmación se refleja en las reflexiones de sociólogo francés “el significante del ‘cuerpo’ es una ficción culturalmente operante y viva, inclusive en sus manifestaciones aparentes de rebelión, cuando se establece provisoriamente una ruptura en la transparencia de la relación física con el mundo del actor (dolor, enfermedad o comportamiento no habitual)” (p. 33).

Otra parte relevante con nuestro estudio es las investigaciones de Mauss mencionadas en el apartado “Campos de investigación I: Lógicas sociales y culturales del cuerpo” (Berton, 2002: 41-63). Este antropólogo proporciona una serie de técnicas corporales, a través de las cuales examina el funcionamiento de las modalidades de acción, secuencia de gestos codificados y sincronías musculares, en las prácticas y comportamientos corporales (p. 41). Uno de sus análisis más destacados trata de la variación de los récords de natación de una generación a otra en las diferentes sociedades. Este investigador concluye que la ejecución perfecta de una actividad corporal, en este caso la natación, no solo depende del uso adecuado de técnicas aprendidas, sino también de otros factores, sobre todo del sistema sociocultural en el que una persona crece.

“La diferencia de los sexos” del capítulo V (Berton, 2002: 68-72) es otro apartado que proporciona datos relevantes con respecto a los aspectos sociales del sexo. El autor proporciona en esta parte un análisis amplio sobre los factores influyentes en la división binaria del sexo biológico. Para el estudio de caso que recoge la comunidad Nuer, en la que hombre/mujer y padre/madre no son categorizaciones fijas ni depende de las diferencias biológicas y anatómicas, sino fluidas, variando según otros factores relacionados con el desarrollo de la comunidad, sobre todo la fertilidad y economía:

Únicamente las mujeres que tienen hijos pueden ser realmente consideradas mujeres. La mujer estéril es vista como un hombre: puede tener una o varias esposas si tiene medios para pagar sus dotes. Sus mujeres pueden ser fecundadas por parientes o amigos o, incluso, por un hombre de una tribu subordinada a los Nuer. Este hombre no es progenitor del hijo: la mujer es su padre y tiene todas las prerrogativas sociales de esta función. (Berton, 2002: 68)

Los resultados obtenidos del caso de Nuer y otras comunidades, llevan a Berton a concluir que la condición biológica y física no son referencias absolutas para la definición y división del sexo. Al igual que Butler, este sociólogo está de acuerdo en que las inscripciones socioculturales son los factores influyentes en la construcción del sexo dentro del contexto social. Cabe destacar que, en nuestra opinión ni Butler ni Berton, niegan la existencia del sexo biológico; sin embargo, no lo reconocen como un factor determinante en las relaciones sexuales y sociales.

Estudiar la obra de Berton (2002) no sólo nos permitió conocer las diversas reflexiones y teorías sociológicas sobre el cuerpo, su estado social y sus relaciones con la sociedad, sino que también nos ayudó definir el lugar del cuerpo como un factor importante en el discurso butleriano sobre la performatividad de género y su relación con los comportamientos corporales. De hecho, el estudio de este sociólogo pone en duda que, si el cuerpo es una ficción, entonces ¿Cómo influyen las variabilidades culturales en este fenómeno culturalmente operante y vivo? ¿Cómo situarnos ante las divisiones dualistas/binarias del sexo/género? ¿Y, cómo interactúan el cuerpo/sexo/género entre sí?

La relación de la obra de Berton con nuestro estudio tiene mucho que ver con el reciclaje del género/sexo y sus manifestaciones en el trabajo de los intérpretes masculinos *naghsh-poosh*. Por el momento, basta decir que la mayoría de ellos llevan un vestido largo y amplio que cubre el cuerpo entero. Además, tapan su cara con una tela transparente tradicionalmente llamada *yāshmāq*. Esta práctica hace que el cuerpo pierda la forma, transformándose en una masa sin dimensiones regulares, lo que lleva a despojar las manifestaciones corporales del género/sexo. El siguiente apartado trata sobre las publicaciones encontradas acerca de esta técnica de interpretación empleada a menudo en las prácticas teatrales de origen persa.

La técnica de imitación¹⁰ *naghsh-poosh*. La revisión de estudios clave

Naghsh-poosh [en farsi portador de la figura/papel/ personaje o vestir la figura], conocido también como *naghsh-jān*¹¹ se usa en diversas tradiciones y formas teatrales practicadas en Irán. Las personas investigadoras reúnen todas estas prácticas bajo de un género teatral reconocido como *Namāyesh-hāyeh Sonatī-e iraní*¹², incluyendo comedias, improvisaciones, cuentacuentos, procesiones narrativas, teatro *Ta'ziyeh*, danzas y canciones folclóricas y representaciones femeninas. Sobre las características de este género teatral hablaremos en los capítulos I y III de la tesis. De momento, basta decir que existen tres ramas principales: *Naqqāli* [narración ilustrativa y musical], comedias populares y tragedias religiosas, tanto de antes como después del islam.

En todas estas categorías, se suele utilizar de alguna manera las instrucciones de imitación *naghsh-pooshi*. *Ta'ziyeh* es una de las prácticas más relevantes para nuestro estudio que hasta hoy sigue siendo practicada en diferentes regiones de Irán; un conjunto de ritos, procesiones y representaciones religiosas que contiene rasgos y convenciones teatrales como, por ejemplo, el tiempo dramático, los personajes, el texto escrito y la historia. *Naghsh-poosh* es la técnica más empleada por los intérpretes masculinos de este tipo de teatro, facilitando la representación de diversos papeles a través de una serie de estrategias e instrucciones sencillas.

En cuanto a las publicaciones encontradas sobre este ámbito hasta la fecha de redacción de nuestra tesis, no hemos encontrado muchas obras que se dediquen únicamente a estudiar dicha técnica. Hay numerosos trabajos académicos que abordan los diversos géneros del teatro tradicional iraní. Sin embargo, no hay estudios que se centren en la técnica *naghsh-poosh* y sus aspectos relacionados con los estudios feministas y de género. La mayoría de las obras que encontramos aportan un estudio histórico al respecto. Entre las pocas dedicadas a la participación de las mujeres en las prácticas teatrales iraníes

¹⁰ Pavis en *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (1980) explica que “en latín *imitatio*, palabra que corresponde a la mimesis griega (naturalismo, signo, realidad representada, designación. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974 – CULLER, 1975 – GENETTE, 1976). “La perfección de un espectáculo consiste en la imitación de una acción de forma tan exacta que el espectador, engañado sin interrupción, imagina asistir a la acción misma (DIDEROT, 1962: 142).” (pp. 269 y 271). En farsi se dice *taqlid* o *taghlid*, que significa obedecer y seguir sin pensar, haciendo referencia simbólicamente al acto de copiar la forma de algo o los comportamientos de una persona (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies (s.f.-e).

¹¹ Interlocutor o lector de la figura o *naghsh*.

¹² En castellano espectáculos tradicionales iraníes o teatro tradicional iraní.

cabe destacar, los estudios de Maleki, Azizi y Shahbazi (2019a y 2019b), ambas centradas en las representaciones y prácticas culturales femeninas.

En cuanto a las razones de este vacío existen varias hipótesis. En primer lugar, cabe destacar la poca importancia que el teatro tradicional iraní tiene entre la comunidad académica, ya que lo clasifican como teatro popular, dedicando pocas investigaciones al respecto. Otra razón tiene que ver con el tema de la religión. La mayoría de estos espectáculos contienen un contenido religioso que no permite a las personas investigadoras hablar libremente sobre algunos asuntos relevantes con los discursos de las mujeres y del género, por ejemplo, la interpretación de los personajes sagrados femeninos por actores masculinos. En esta parte, hablamos sobre las publicaciones que proponen un estudio más detallado sobre el teatro tradicional iraní y las aplicaciones de la técnica *naghsh-poosh* en este género teatral.

Bahram Beyzai

Para empezar, hemos decidido hablar sobre una obra fundamental que contiene amplia información sobre distintas ramas de los espectáculos tradicionales iraníes, pero también sobre *naghsh-poosh*. El libro *Namāyesh dar Irān* [El Espectáculo en Irán] de Bahram Beyzai¹³ (1965), es uno de los estudios fundamentales en el campo del teatro y la historia de Irán. A pesar de su antigüedad, esta obra aún es la única publicación que proporciona una inmensa cantidad de información histórica y social sobre tradiciones teatrales, ritos y folklores practicados en Irán. La versión original (1965) está escrita en farsi, aunque para facilitar su lectura hemos usado la traducción italiana de Mani Naimi (2020), titulada *Storia del teatro in Iran*, con notas de Carlo Saccone¹⁴.

Este libro es un conjunto de artículos e informes reunidos por el mismo autor, tras viajar por muchas zonas del territorio iraní, entre los años 1961-1963. La obra desde un aspecto histórico y antropológico introduce diversas tradiciones y formas de representación, entre ellas las más destacadas, cuentacuentos, canciones tradicionales, bailes populares, procesiones, comedias y obras morales. Los apartados más relevantes para nuestra investigación son los que proporcionan información sobre aquellas prácticas en las cuales los intérpretes emplean las instrucciones de *naghsh-poosh*. Entre ellas cabe

¹³ Director de cine y teatro, y autor de numerosas obras e investigaciones de teatro.

¹⁴ Profesor titular de literatura persa en la Universidad de Bolonia.

destacar, el teatro religioso *Ta'ziyeh* y *Namāyesh-hāye Shādī-āvar* [Espectáculos divertidos/comedias populares]. Sobre ambos géneros teatrales hablamos en el capítulo III de la tesis, apartado “*Naghsh-poosh* y *naghsh-pooshi* en los espectáculos tradicionales iraníes, de *Soog-e Siyāvash* [Luto de Siyāvash] a *Ta'ziyeh*” (pp. 285-296). Según Beyzai (1965/2020) en estas prácticas debido a razones morales, los intérpretes masculinos, aplicando las técnicas de *naghsh-pooshi* representan todos tipos de papeles/*naghshes*, ya sean masculinos o femeninos.

La obra de este director e investigador de teatro proporciona una amplia información histórica sobre las diversas categorías del teatro tradicional iraní, sobre todo dedica una parte al teatro *Ta'ziyeh* (pp.116-166), aportando información histórica sobre el origen de esta práctica, espectáculos registrados, nombre de actores conocidos, textos, etc. El autor habla en algunos fragmentos del acto de *naghsh-pooshi*¹⁵ como una serie de estrategias, instrucciones y convenciones aplicadas por los intérpretes para la imitación de los gestos de diferentes papeles (pp. 144-147); sin embargo, no aporta suficientemente detalles al respecto.

Por ello, tras una búsqueda más profunda hemos encontrado otras publicaciones que están dedicadas específicamente a los estudios sobre el teatro *Ta'ziyeh*. Estas obras, hablan en algunas partes sobre la aplicación de la técnica *naghsh-poosh* en este género teatral. Entre ellas las más destacadas, *Ta'ziyeh and Ta'ziyeh khāni in Tehran. A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Ta'ziyeh from the Beginning to the End of Qajar Era* de E'nāyatullāh Shahidi (2001) y *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran* de Peter J. Chelkowski (1979).

E'nāyatullāh Shahidi

La obra de watw autor, desde una perspectiva antropológica e histórica, estudia el origen, características, elementos e instrucciones de este género teatral. Los capítulos relevantes para nuestra investigación son: el capítulo VI, donde el autor proporciona datos clave sobre los diferentes tipos de *naghsh* que existen en este género teatral, así como los intérpretes que los representa; capítulo VII sobre el vestuario y accesorios; y el capítulo X sobre el lenguaje y textos. Todo esto es

¹⁵ La “i” final de este término indica la acción de una actividad en farsi.

importante para conocer cómo los actores interpretan en dichos espectáculos, cómo es el funcionamiento del acto de *naghsh-pooshi* y cómo esta técnica sirve para interpretar los personajes teatrales, en particular, las figuras con el género/sexo opuesto al del intérprete. La obra de este investigador proporciona mucha información sobre la raíz, características y función del teatro *Ta'zīyeh*. Sin embargo, su posición moral y religiosa no deja mucho espacio para el estudio de los aspectos feministas y de género en dicho género teatral.

Peter J. Chelkowski¹⁶

Ta'zīyeh: Ritual and Drama in Iran (Chelkowski, 1979) es uno de los pocos estudios que toma una posición más neutra respecto al teatro *Ta'zīyeh*, alejándose de los antecedentes religiosos relacionados con la historia y el origen de esta práctica. El autor en su obra se centra más en los aspectos teatrales, ya que vivió en los años 60-70 en Irán y fue uno de los pocos actores extranjeros que han tenido la oportunidad de interpretar en una representación de *Ta'zīyeh*. Quizás por esta razón su trabajo proporciona detalles prácticos sobre la interpretación de los personajes en este género teatral. Sin embargo, no proporciona información sobre la aplicación de la técnica *naghsh-poosh* ni sobre el estado de las mujeres (personajes femeninos y actrices) en este evento.

Farhad Mohandespour

Aquí cabe hablar del apartado “*ŷahān-e vārūneh, ŷahān-e Badalpūsh*” [El Mundo inverso, el mundo fingido] (Mohandespour, 2011: 159-163), donde el autor estudia las aplicaciones del acto de *badal-pūshi* o *badal-pooshi*¹⁷ por los personajes de las historias en *Las Mil Noches* y *Una Noches*, explicando cómo ocultar la identidad verdadera a través de fingir ser otra persona/cosa, comparando esta técnica/estrategia con el acto de *naghsh-pooshi* en el teatro iraní (p.159). Este profesor y director de teatro en su obra define varias categorías para *badalpūshi*, entre las que cabe destacar:

¹⁶ Especialista en Estudios islámicos y de Oriente Medio en la Universidad de Nueva York.

¹⁷ El acto de fingir e imitar ser otra persona/animal/objeto. En otras palabras, una persona se presenta como si fuera otra cosa/persona (Mohandespour, 2011: 159).

- Cambio de género/sexo; mujeres que fingen ser hombres y viceversa.
- Cambio de edad para parecer mayor o joven.
- Cambio de especie de un ser humano a un animal o a un objeto.
- Cambio de nivel social, de rico a pobre y viceversa.
- Cambio de estado de salud, de un sano a un enfermo, de un cuerdo a un loco y/o de un ser vivo a un muerto. (Mohandespour, 2011: 160-161).

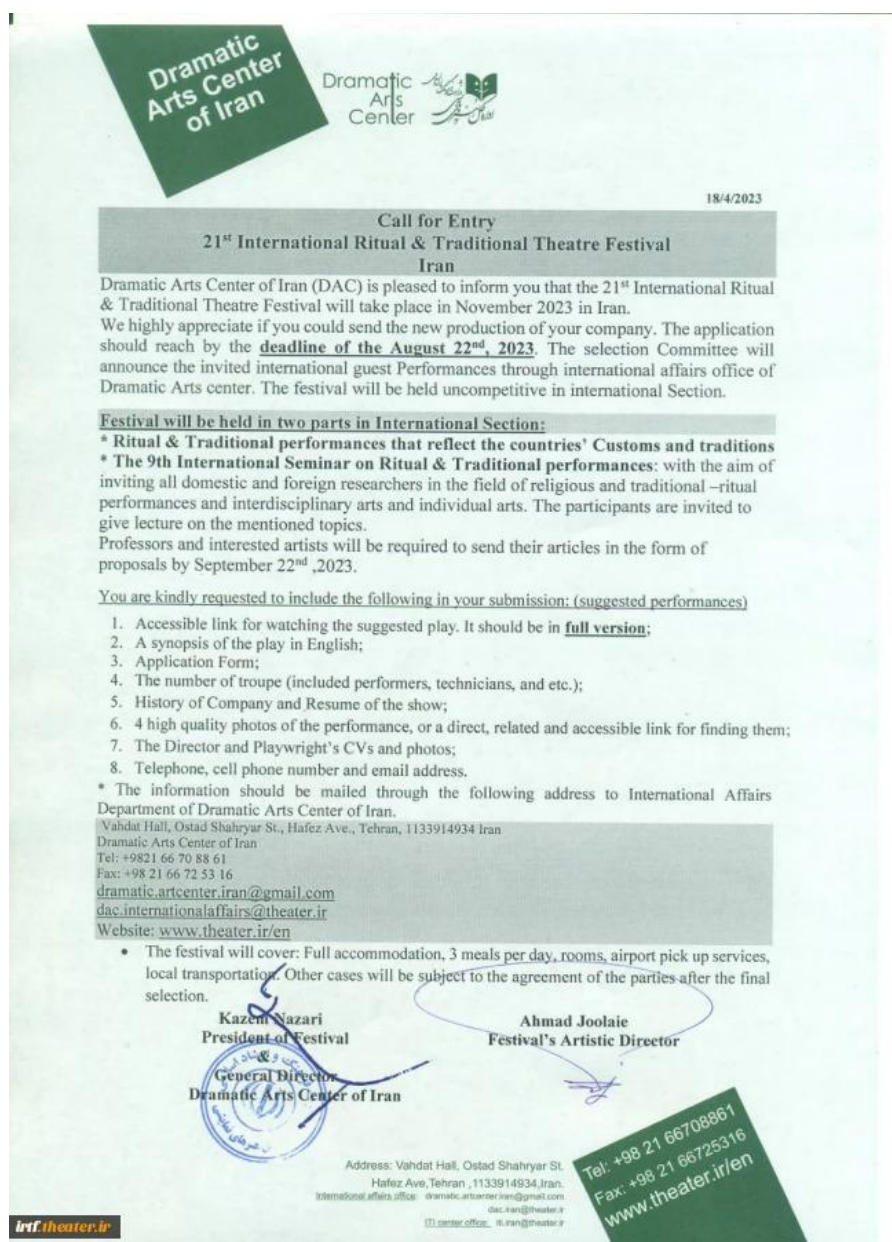
Estudiar la obra de Mohandespour fue necesario para conocer otros aspectos y aplicaciones de *naghsh-poosh*, sobre todo de *badal-pūshi* dentro del contexto literario. Aquí nos parece importante hablar de un encuentro teatral que juega un papel clave en el aumento de la calidad de las publicaciones e investigaciones sobre el teatro iraní. El encuentro *International Traditional and Ritual Theatre Festival*, celebrado en Teherán, tiene como objetivo dar a conocer las tradiciones y prácticas teatrales desconocidas que siguen siendo practicadas, tanto en Irán como en otros países (Figuras 1 y 2). En paralelo a las actividades teatrales del festival, existe la sección *The International Seminar of Traditional and Ritual Theatre*. Gracias a los/as organizadores/as de este evento, se ha reunido un inmenso archivo en el campo de estudios de teatro.

Figura 1. *17th International Ritual & Traditional Theatre Festival*



Nota. Por Razaqnejad, H. 2015. Fotografía. Teatro callejero. Celebrado en el espacio de espectáculos al aire libre de Teatr-e Shahr [Teatro de la Ciudad]. International Ritual & Traditional Theatre Festival Teherán, Irán. Recuperado del archivo de Mehr News Agency.

Figura 2. 21st International Ritual & Traditional Theatre Festival



Nota. Documento de convocatoria, emitido por Dramatic Arts Centre, Teherán, Irán. Recuperado de la página web del festival (21st International Ritual & Traditional Theatre Festival, 2023 [Página web]).

Antes de cerrar este apartado, queremos subrayar que *naghsh-poosh* no es la única técnica teatral en la que se interpreta el papel de los personajes con el género/sexo opuesto al propio. Existen otras técnicas parecidas, entre las que cabe destacar, *cross-dressing* [travestismo] y el disfraz, antiguamente practicadas en otros países. Una de las principales razones para elegir esta técnica en nuestra investigación tiene que ver con su supervivencia hasta el día de hoy. Sus homólogas han ido

desapareciendo o han sido objeto de representación en el teatro contemporáneo para abordar las cuestiones relacionadas con el género/sexo. Sin embargo, esta técnica sigue siendo practicada en el teatro popular iraní de manera tradicional, conservada y sin muchas actualizaciones, lo que ha llevado a que se convierta en el objeto de estudio de la presente tesis.

Jean E. Howard

Respecto al disfraz y *cross-dressing* cabe destacar el estudio “Cross-dressing, the theatre and gender struggle in early modern England” (Howard, 1998), publicado en *The Routledge Reader in Gender and Performance*, editado por Goodman y Gay (pp. 47-51). En su estudio, el autor habla sobre las prohibiciones impuestas contra la aparición de las personas disfrazadas, tanto en la ciudad como en el escenario. Él afirma que en Inglaterra se encuentran ciertos informes sobre el acto de *cross-dressing*, en los que se menciona cómo a muchas personas les gustaba vestir ropas del sexo/género opuesto, sobre todo mujeres que se disfrazaban de hombre. Por ello, la iglesia aplicaba sanciones y restricciones contra esta costumbre sociocultural.

Howard (1998) argumenta que los conflictos generados por las representaciones del sexo/género opuesto al propio, tienen su base en la represión femenina, pues las mujeres eran controladas y reprimidas por el sistema patriarcal. Precisamente en esta época el acto de disfrazarse y el travestismo se consideraba un crítico social contra dicho sistema, amenazando las normas sociales basadas en la subordinación de la mujer al hombre. Este investigador examina cómo mujeres disfrazadas de hombres desafiaban al sistema heterosexual y cómo el teatro como medio de integración e inclusión colaboraba en la “transgeneración sociocultural” (p. 47). De hecho, la aplicación de la práctica del disfraz en el escenario puede servir como estrategia para la transformación sociocultural para exponer nuevas identidades y relaciones y romper con la versión patriarcal de las normas binarias.

Este autor también estudia el contenido de algunos textos de teatro, en los que se usaba la técnica de *cross-dressing* (Howard, 1998: 48). La mayoría de estas obras no tienen una coherencia temática ni proporcionan un contenido crítico respecto al género/sexo, sirviendo a menudo como guías de representación con una estructura sencilla, aprovechando intérpretes disfrazados para crear comedias y llamar la atención

del público. A pesar de todas dificultades, disfrazarse llegó a ser una técnica de interpretación con rasgos fijos, que se repetía frecuentemente en distintos contextos teatrales. Un ejemplo, repetido muchas veces, era el personaje femenino o masculino que quería perseguir a su amor traidor, por esto, se disfrazaba de una persona con género/sexo opuesto para esconder su identidad real.

No obstante, el autor cree que el contenido de la mayoría de las obras representadas no tenía mucha profundidad. Por lo tanto, la interpretación de los personajes por los intérpretes disfrazados su puso de moda, acabando finalmente en las manos de comerciantes y productores como un objeto de venta. Así, perdió su originalidad y eficacia, pasando de un acto crítico y desafío a un sujeto comercializado para vender más entradas. Aunque eso no quiere decir que estas obras no produjeran ningún efecto sociocultural, al contrario, presentaban una inmensa cantidad de personajes femeninos que no estaban y/o no querían estar en su lugar “women on top” [mujeres en la cima/mujeres por encima] (Howard, 1998: 48), proporcionando la idea de cambiar el estado social del hombre y de la mujer. De esta manera, el disfraz, tanto en el escenario como en la vida cotidiana, fue una amenaza que apuntaba a la fragilidad de la autoridad masculina.

En la última parte de su obra, Howard lo estudia en varias comedias. La primera es *Twelfth Night*, donde Viola, es querida simultáneamente por un hombre y por una mujer. La relación ambigua de este personaje con sus amantes pone en tela de juicio el binarismo de género/sexo. En la segunda obra, *As You Like It*, Rosalind se disfraza de pastor, lo que reafirma la construcción de los aspectos externos asociados al género. Y, el tercer caso es *The Roaring Girl* de Middelton y Dekker, en el que Moll disfrazada de hombre enfatiza en romper con las tareas tradicionalmente asignadas a mujeres “I have no humor to marry. A wife you know ought to be obedient, but I fear me I am headstrong to obey, therefore I’ll ne’er go about it” [Yo no tengo humor para casarme. Con una esposa que sabes que debería ser obediente, pero me temo que soy testarudo para obedecer, por lo tanto, nunca lo haré] (Howard, 1998:50, traducido por Sabri Zekri, el 12 de julio de 2022).

En conclusión, Howard cree que el cambio de género/sexo en el teatro, en particular, mujeres disfrazadas de hombres en las comedias de los años 1580-1620, no era un acto suficientemente eficaz para cambiar la mentalidad patriarcal y heterosexual. Aunque hubo algunas obras, como la de Middelton y Dekker donde el personaje femenino

destacaba su motivo para disfrazarse, es decir, la liberación de las tradiciones construidas bajo del marco heterosexual y patriarcal.

El estudio de Howard (1998) ofrece un análisis feminista, más concretamente, desde una perspectiva feminista materialista. Sin embargo, no estudia otros aspectos y funciones del acto de disfrazarse, como el estado de otras identidades sexuales y de género disfrazadas, tanto espectadores/as como actores/actrices. Tampoco estudia cómo los actores masculinos de estas obras se disfrazaban de mujeres, cómo las representaban y cómo se encontraban a la hora de disfrazarse de otro género/sexo. A parte de esto, el trabajo de Howard nos permitió saber cómo es posible asociar el material práctico a un estudio teórico. Es decir, cómo se puede usar diverso material literario y/o visual del teatro para el desarrollo del contenido teórico de una investigación. También nos revela el vacío que existe en el campo de estudios de teatro y de género a la hora de hablar sobre las técnicas del disfraz.

Mohammad Hossein Naserbakht

La última obra que en este apartado queremos presentar es *Naghsh-pooshi dar Shabih-jānī: Osūl va qavā'ed-e bāzīgārī (naghsh-pooshi) dar shabih-janī va raveshe sonnatī-e shabih-jān* [*Naghsh-pooshi* (vestir la figura o imitación de papel) en el teatro *Shabih-jānī*. Reglas, convenciones y métodos] de Mohammad Hossein Naserbakht¹⁸ (2007). Esta obra hasta la fecha de redacción de la tesis es el único estudio publicado que se dedica a definir la técnica de *naghsh-poosh*, su historia, aplicaciones e instrucciones.

El autor también presenta algunos métodos teatrales de origen europeo, en los cuales se usa alguna técnica parecida a la de *naghsh-poosh*, entre ellos cabe destacar el uso de estrategias de distanciamiento para crear el efecto de alienación en el teatro épico de Brecht (pp. 23-25). Esta obra ha sido fundamental para el avance de nuestra investigación, sobre todo el último apartado (pp. 67-94), donde el autor proporciona una lista de instrucciones y estrategias aplicadas por intérpretes *naghsh-poosh*, la cual nos inspiró significativamente para crear una guía propia destinada a la interpretación de los personajes en la fase práctica de nuestra investigación.

¹⁸ Investigador y profesor titular de la Universidad del Arte de Teherán.

Personajes teatrales para Estudio de caso. Publicaciones relevantes

El presente apartado trata sobre las publicaciones recientes que, desde una perspectiva feminista y/o de género, proporcionan estudios y análisis sobre los personajes femeninos que forman parte del estudio de caso de nuestra investigación, es decir, Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*. La mayoría de estas obras aportan datos históricos, reflexiones académicas y contribuciones artísticas sobre dichos personajes, así como su papel y aportaciones en el campo de estudios de las mujeres, proponiendo un espacio de reflexión y reconocimiento de la complejidad de sus identidades y experiencias en contextos históricos y culturales diversos.

Clitemnestra

El primer caso de la presente investigación es Clitemnestra en la trilogía de *La Orestea* (Esquilo, 2021), reina de Micenas y esposa de Agamenón. Aunque este personaje ha sido objeto de estudio de numerosas investigaciones, existen pocos estudios que lo analizan desde una perspectiva no binaria, entre ellas cabe destacar, *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama* (McClure, 1999) y *The queen ancient and modern: Aeschylus's Clytemnestra* (Kittelä, 2009). Sobre todo, McClure (1999) examina el papel del discurso y el habla femenina como una herramienta de expresión social para la reformulación de los modelos binarios de género.

Esta investigadora recoge algunas escenas importantes de las obras griegas, en las que los personajes femeninos encarnados por intérpretes masculinos pronuncian discursos en público. La primera obra de su estudio es *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes. A trama principal de la comedia sigue a Mnesíloco, un hombre que, por orden de su primo Eurípides, se disfraza de mujer para infiltrarse en la asamblea de las Tesmoforias, celebrada por las mujeres en honor a las diosas Deméter y Perséfone. Obedeciendo a su primo, se disfraza de mujer, borrando sus referencias masculinas, entrando en la reunión. Aunque disfrazado, conserva su tono de voz masculino, por lo que intenta cambiarlo, pretendiendo hablar en femenino (McClure, 1999: 3).

Disfrazarse y cambiar la voz no es solamente algo que ocurre a lo largo de esta obra, sino que también es una realidad histórica, ya que en el teatro griego los intérpretes masculinos representaban a los personajes femeninos (p. 3). Además de ello, lo que sucede en esta escena tiene que ver con la performatividad y reciclaje de género. El pariente de hecho no solo cambia los aspectos corporales asociados a su masculinidad,

sino que también pretende comportarse de modo más femenino “cleverly and persuasively like a real woman [inteligente y persuasivamente como una mujer real]” (p. 3, traducido por Sabri Zekri, el 10 de septiembre de 2022).

Al parecerse a una mujer, Mnesíloco emplea comportamientos tradicionalmente considerados femeninos, lo que expone un lenguaje codificado para los espectadores de su época. El público veía a un intérprete masculino representando el papel del primo de Eurípides, quien, disfrazado de mujer, entraba en una asamblea femenina. Según las normas del teatro griego, los participantes en esta asamblea eran, en realidad, actores masculinos que representaban a mujeres. Así, el espectador asistía a un espectáculo en el que un hombre disfrazado del género o sexo opuesto al suyo se incorporaba a un grupo de otros hombres, también disfrazados de participantes femeninos de la obra.

A lo largo de siete capítulos, McClure se dedica a estudiar cinco obras griegas, concretamente, *Agamenón* de Esquilo, *Hipólito* y *Andrómaca* de Eurípides, *Las Eclesiazusas* (*Las asambleístas*) y *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes. Para el desarrollo de su estudio la autora recoge varias partes de los discursos de los personajes femeninos importantes de estas obras, desarrollando así, su estudio reflexivo sobre el papel del habla femenina como un acto de transformación social y político. Los capítulos más relevantes para nuestra tesis son: “The City of Words: Speech in the Athenian Polis” y “Logos Gunaikos: Speech and Gender in Aeschylus’ *Oresteia*”.

En estos capítulos McClure estudia las prácticas atribuidas a las mujeres de la Antigua Grecia. Estas fuentes identifican típicamente, aunque no exclusivamente, identificando diversos géneros de habla femenina, como chisme, persuasión seductora, lamentación, oración y otras prácticas rituales en las que las mujeres hablan en público. La investigadora clasifica el habla femenina bajo los siguientes grupos:

- Discursos socialmente sancionados porque tratan de un contexto político y/o religioso/moral. El contenido de este grupo a menudo se identifica a través de su carácter productivo e ideológico.
- Discursos con el contenido socialmente permitido porque exponen una imagen estereotipada y humillada de lo femenino, como el chisme y la seducción. Esta categoría se identifica a través de su carácter negativo, pasivo y suplicatorio.

Posteriormente, la autora recoge varios fragmentos de diferentes obras griegas, donde se encuentran personajes femeninos descontrolados que, sin permiso de sus

maridos, hermanos o padres, pronuncian un discurso en público, desafiando de esta manera el sistema patriarcal. Entre los ejemplos más destacados se encuentra, Clitemnestra en *La Orestea* (Esquilo, 2021). McClure habla también sobre algunas excepciones, es decir, aquellas mujeres a las que por algunos motivos justificados se les permitidos hablar en público, por ejemplo, las que pronuncian un discurso ante otras mujeres en un espacio privado como Fedra en *Hipólito* de Eurípides; las que en ausencia de su marido hablan de él como Penélope en *Andrómaco* de Eurípides; o las que dan un discurso ritual religioso como las lamentaciones de Elektra en *Las Coéforas* de Esquilo.

El apartado titulado “Women as speakers in Athenian Drama” del capítulo I, es el más relevante para nuestro estudio. En esta parte la autora continua su estudio sobre el papel del discurso femenino en la construcción de la identidad cívica en la sociedad griega, preguntando: ¿Por qué el habla femenina se consideraba como un acto amenazante en contra de los hombres? ¿Por qué la única solución propuesta por ellos fue prohibir la aparición de las mujeres en los espacios públicos?

En respuesta, McClure proporciona un análisis comparativo sobre las características comunes de los personajes femeninos clave del teatro griego, especialmente las virtudes cardinales de las mujeres en el drama griego, es decir, silencio, autocontrol sexual y pasividad. Según esta autora (1999), la mayoría de estas mujeres se clasifican bajo las siguientes categorías:

- a) Mujeres casadas y amas de casa, como Penélope en *Andrómaco* de Eurípides.
- b) Figuras vírgenes y/o divinas, como Macaria en *Los Heráclidas* de Eurípides.
- c) Personas inocentes y víctimas de los conflictos entre los hombres o entre los dioses como Ifigenia en *Agamenón* de Esquilo, Yocasta en *Edipo Rey* de Sófocles e Ion en *Prometeo encadenado* de Esquilo.
- d) Mujeres malas, traidoras contra del sistema y satánicas como Clitemnestra en *La Orestea* de Esquilo, Medea en la obra con el mismo nombre de Eurípides y Antígona en la obra con el mismo nombre de Sófocles.

Pero también hay algunos casos excepcionales, como las mujeres de las obras de Eurípides, como Fedra en *Hipólito* que no puede controlar su amor; Helena en la obra con el mismo nombre, que es un personaje rebelde y traidora; y un grupo de mujeres descontroladas asesinas de hombres en *Las Bacantes*. McClure (1999) en el capítulo III,

se dedica a analizar los discursos pronunciados por Clitemnestra, abordando el papel del habla femenino como un elemento inevitable para la democratización de la Polis/ciudad/sociedad en la Antigua Grecia. La importancia de este personaje en nuestro estudio no viene dada por el hecho de ser una mujer malvada, sino por mostrar rasgos ambiguos y andróginos. El centinela en *La Oresteia* de Esquilo destaca este aspecto clave “a woman who thinks like a man, rules with expectant heart [una mujer que piensa como un hombre, gobierna con corazón expectante]” (McClure, 1999: 73, traducido por Sabri Zekri, el 22 de septiembre de 2022).

De hecho, Clitemnestra es la única figura femenina del teatro griego que rompe el modelo masculino dominante y para un periodo corto consigue montar un nuevo sistema. McClure (1999) analiza los discursos de otras mujeres de *La Oresteia* (Esquilo, 2021) comparándolos con los de Clitemnestra, abordando la cuestión de cómo las habilidades verbales de este personaje dan lugar al desafío del orden establecido social y político. Y, finalmente preguntando: ¿Cómo Atenea a través de su discurso final, en el acto de *Las Euménides* establece la democracia ateniense?

En cuanto a la interpretación de los personajes femeninos por los actores masculinos en las obras griegas, sabemos que en el teatro griego los actores masculinos interpretaban los papeles femeninos. También sabemos que ellos llevaban máscaras para interpretar los diferentes personajes. Sin embargo, los informes y el material histórico no proporcionan detalles precisos sobre la interpretación de Clitemnestra en la representación original de la obra de Esquilo. Lo que hemos encontrado es un cierto número de obras dirigidas por otros/as directores/as contemporáneos/as. Entre ellas cabe destacar *The Oresteia Trilogy* dirigida por Peter Hall en 1981 (Wikipedia contributors, 2024). En la grabación de esta obra se puede observar una versión que intenta ser lo más fiable posible con respecto a la idea original de interpretación de los personajes femeninos por los actores y mediante máscaras en el teatro griego (Shakespeare Network, 2023 [Vídeo]).

En resumen, la obra de McClure (1999) nos proporciona suficientes pruebas sobre el por qué escoger tres personajes femeninos, Clitemnestra, Isabella de Valois y Sayyidah Zaynab, como casos de estudio de nuestra investigación. Tras leer esta obra encontramos el punto común entre estas tres mujeres, es decir, el habla femenina. Cada uno de estos personajes tiene que dar varios discursos ante el público masculino. Por último, conocer las distintas categorías del habla femenina, nos ayudó a distinguir y analizar los discursos

de estas tres mujeres, permitiéndonos imaginar las expresiones corporales de los intérpretes a la hora de encarnarlas.

Isabella de Valois

El segundo personaje que forma el estudio de caso de nuestra tesis es la reina de Inglaterra en *Ricardo II* (Shakespeare, 1997 y 2008), uno de los personajes femeninos menos controvertidos del teatro shakesperiano. A pesar de su elevado nivel social como esposa del rey, Isabella de Valois es una figura con escasa aparición y pocos diálogos. En la lista de las personas de la obra, Shakespeare simplemente la llama “reina”, sin mencionar su nombre. Hemos indagado bastante para encontrar publicaciones sobre ella, sin embargo, no hemos encontrado muchas obras al respecto. La mayoría de los estudios proporcionan informes históricos a menudo centrados en la vida de Ricardo II. Debido a razones desconocidas, Isabella de Valois es poca estudiada. Tampoco hemos encontrado mucha información sobre cómo este personaje fue interpretado en el teatro isabelino, si era un actor masculino joven disfrazado de Isabella o una actriz interpretando este papel.

Para saber más escribimos a Barbara Ravelhofer, profesora de estudios de Shakespeare en el Institute of Medieval and Early Modern Studies en la Universidad de Durham. Ella nos envió¹⁹ una lista de publicaciones relevantes, entre las que cabe destacar *A Short History of Shakespeare in Performance: From the Restoration to the 21st Century* (Schoch, 2021) y *Shakespeare in the Theatre: Mark Rylance at the Globe* (Purcell, 2020). Tras estudiar dichas obras nos dimos cuenta de que la mayoría se centran en los aspectos históricos, políticos o sociales del teatro de Shakespeare o abordan la interpretación de personajes femeninos por actores masculinos debido a las prohibiciones en contra de la interpretación de mujeres en el teatro isabelino. Los casos analizados en estas obras, normalmente, son los personajes de las comedias y tragedias más conocidas de Shakespeare. Así pues, no hemos encontrado mucha información sobre *Ricardo II* de Shakespeare y casi nada sobre la reina en esta obra.

Existen varias hipótesis sobre el por qué Isabella es una mujer menos estudiada, entre las que cabe destacar las censuras impuestas contra la representación de *Ricardo II* a causa de su parecido con la rebelión de Essex en 1601 d.C. En relación con esta

¹⁹ Comunicación personal no editada vía correo electrónico, el 01 de julio de 2021.

afirmación el manual de guía de dirección de la obra, titulado *Richard II Teacher Pack 2013 - The Director's Process*, editado por The Royal Shakespeare Company (s.f.), proporciona información relevante sobre el paralelismo histórico del intento de Essex con el destronamiento del rey Ricardo II:

Although the play depicts an earlier period in English History, the play and its themes had a strong resonance in Shakespeare's England. So much so that some years after its first performance, when the Earl of Essex led a rebellion against Queen Elizabeth I, Essex's followers commissioned a private performance of the play the evening before they armed themselves and made their move on the palace. The rebellion was quashed, and Essex was sentenced to be hung, drawn and quartered following the uprising. Shakespeare and his men were questioned about the uprising but managed to convince their interrogators of their innocence and so avoided a similar fate [aunque la obra representa un período anterior de la historia inglesa, la obra y sus temas tuvieron una fuerte resonancia en la Inglaterra de Shakespeare. Tanto es así que algunos años después de su primera representación, cuando el conde de Essex encabezó una rebelión contra Isabel I de Inglaterra, los seguidores de Essex encargaron una representación privada de la obra la noche antes de armarse y atacar el palacio. La rebelión fue sofocada y Essex fue sentenciado a ser colgado, arrastrado y descuartizado tras el levantamiento. Shakespeare y sus hombres fueron interrogados sobre el levantamiento, pero lograron convencer a sus interrogadores de su inocencia y así evitaron un destino similar]. (s.p. [Recurso electrónico], traducido por Sabri Zekri, el 25 de agosto de 2022)

No se sabe hasta qué punto esta hipótesis es cierta, pero es posible que la obra fuese menos representada por esta razón. Por otro lado, los aspectos políticos de la vida de Ricardo influyen en otros aspectos de su vida, sobre todo su relación con su mujer. Por ello, Isabella es un personaje menos conocido y abordado. Es posible también que la reina mencionada en la obra de Shakespeare no fuera Isabella, sino la primera esposa de Ricardo II, Anne de Bohemia, conocida como Anne de Luxemburgo. Esta hipótesis tiene pocas posibilidades, puesto que el rey, en el momento del destronamiento, estaba casado

con Isabella de Valois. Por ello, los/as investigadores no pueden hablar con certeza sobre la identidad de este personaje.

Debido al vacío que existe al respecto, decidimos ampliar nuestra área de búsqueda, sobre todo dentro de los informes históricos y biografías. Una de las pocas publicaciones al respecto es *The sister queens: Isabella and Catherine de Valois* de McGrigor (2016). Esta obra proporciona un estudio histórico sobre la vida de Isabella y su hermana menor Catalina, recogiendo numerosos datos de diferentes fuentes históricas y cronológicas. La autora cree que la condición especial de este personaje es la razón de su poca aparición en los estudios históricos. Tras la muerte de Ricardo II, la reina pasa a ser una viuda sin ningún título nobiliario, regresando a su tierra materna. McGrigor (2016) afirma que:

To her mother she was largely encumbrance, a widowed queen of no great political importance. Writers of the day do not mention her, so it must be presumed that Isabella lived very quietly, overshadowed by the rest of her family, particularly her father, his state of mind unpredictable from day to day, and more especially her mother, volatile, embroiled both in politics and, supposedly, an outrageous liaison [para su madre era en gran medida un estorbo, una reina viuda sin gran importancia política. Los escritores de la época no la mencionan, por lo que se supone que Isabella vivía en silencio, eclipsada por el resto de su familia, particularmente su padre cuyo estado de ánimo/mental impredecible día a día y sobre todo su madre, volátil, involucrada en la política y supuestamente en una relación escandalosa]. (p. 89, traducido por Sabri Zekri, el 14 de septiembre de 2022)

Además, McGrigor (2016) dedica en su obra un capítulo a las etapas de la vida de Isabella de Valois, más concretamente, su nacimiento, la época infantil, su matrimonio con Ricardo II, el desplazamiento a Inglaterra, el regreso a Francia tras el asesinato del rey, su matrimonio con el Duque de Orleans y su muerte tras dar a luz a su hijo. En este capítulo, tenemos acceso a varios informes registrados, por ejemplo, la conversación de Isabella y el Conde:

The Earl Marshal said. ‘Madame, if it please God you shall be queen and mistress of England. In her clear childish voice, she replied, ‘If it pleases God and my lord and father that I should be Queen of England, I shall gladly accept my lot, for they tell me I should then be a great lady’ [dijo el conde mariscal. ‘Señora, si Dios quiere, usted será reina y señora de Inglaterra’. Con su clara voz infantil respondió, ‘si a Dios y a mi señor y padre les place que yo sea reina de Inglaterra, aceptaré con mucho gusto mi suerte, porque me dicen que entonces sería una gran dama’]. (McGrigor, 2016: 40, traducido por Sabri Zekri, el 14 de septiembre de 2022)

Algunos registros reunidos en este capítulo exponen una imagen más detallada de la apariencia y el vestuario de este personaje, como el fragmento que proporciona detalles sobre el vestido de Isabella: “her long dress of heavy, bejeweled material reaching down to her little slipperier feet” [su vestido largo de material pesado y enjoyado, que llega hasta sus pies resbaladizos pequeños] (McGrigor, 2016: 40, traducido por Sabri Zekri, el 14 de septiembre de 2022).

Con respecto a las características y habilidades especiales de la reina, algunos informes mencionados en el libro (McGrigor, 2016) afirman que Isabella hablaba en varios idiomas, sabía domesticar a los animales, sobre todo caballos y halcones:

Isabella is known to have spoken and written in both her own first language of French and Latin. Isabella had become surprisingly good horse woman, a striking figure riding side-saddle in a beautifully tailored habit, the skirt falling to her feet. She could control difficult horses, she also proved to have a natural talent for falconry, holding the angry spitting hawks on her wrist without any show of fear [se sabe que Isabella habló y escribió tanto en su primera lengua, el francés como en latín. / Isabella se había convertido en una amazona sorprendentemente buena, una figura llamativa montada en una silla de lado con un hábito bellamente confeccionado y la falda cayendo hasta sus pies. Podía controlar caballos salvajes y también demostró tener un talento natural para la cetrería, sosteniendo a los enojados halcones en su muñeca sin

ninguna muestra de miedo]. (pp. 50 y 107, traducido por Sabri Zekri, el 14 de septiembre de 2022)

Otro documento presentado por McGrigor (2016) es una poesía redactada por el Duque de Orleans, tras el fallecimiento de Isabella:

Above her lieth spread a tomb / Of gold and sapphires blue: / The gold doth show her blessedness, / The sapphires mark her true; [...] Of her who lived so free from taint, / So virtuous deemed by all, / That in herself was so complete / I think that she was ta'en / By God to deck his Paradise [Sobre ella se extiende una tumba / De oro y zafiros azules: / El oro muestra su bienaventuranza, / Los zafiros la marcan como verdadera; [...] / De ella que vivió tan libre de mancha, / Tan virtuosa considerada por todos, / que en ella misma era tan completa / Creo que fue secuestrada / Por Dios para adornar su paraíso]. (p. 108, traducido por Sabri Zekri, el 17 de septiembre de 2022)

Como puede observarse, los versos exponen una imagen nostálgica y divina de Isabella, describiéndola como una figura desencarnada, sin género o sexo, inmaculada y protegida por Dios. La obra de Orleans muestra la santificación metafórica femenina en la sociedad medieval. Una imagen idealizada, inocente y espiritual basada en las normas morales establecidas por la matriz masculina de Iglesia-Monarquía. A diferencia de Clitemnestra, una figura mitológica maldecida y satánica, aquí nos encontramos con una figura femenina consagrada proveniente de la cultura cristiana. En cierto modo, algo similar ocurre con la señora Zaynab, de lo cual hablaremos más adelante.

La información presentada en esta parte también favorece la caracterización y encarnación teatral de este personaje en *Ricardo II* de Shakespeare (2008). Es cierto que hay dudas respecto a la identidad de la reina en esta obra, lo cual explicamos en el capítulo V de la tesis, apartado “Isabella de Valois: De la historia a la tragedia de Ricardo II de Shakespear” (pp. 395-407). Sin embargo, esto no cambia lo que ocurría en el escenario del teatro isabelino, pues hasta donde se sabe los personajes femeninos eran representados por intérpretes masculinos. Aunque no estamos seguros, con mucha probabilidad, era un

actor joven quien se disfrazaba de Isabella. Hasta la fecha de redacción de la tesis, encontramos pocas publicaciones al respecto, a menudo sobre la interpretación de las mujeres de las comedias, entre las que cabe destacar, *As she likes it: Shakespeare's unruly women* (Gay, 1994). En esta obra el autor recoge algunas comedias de Shakespeare como para su estudio, entre ellas, *Noche de Reyes*, *La fierecilla domada*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Como a ti te gusta*.

Otra obra relevante es *Shakespeare without women: representing gender and race on the Renaissance stage* (Callaghan, 2000), donde la autora estudia las políticas aplicadas para elegir el reparto de las obras de Shakespeare. Ella sostiene que todos los intérpretes, por necesidad y obligación histórica, eran varones blancos. Esta condición destaca que emplear intérpretes femeninos resultaba complejo. En su obra se pueden encontrar investigaciones sobre la exclusión del cuerpo y voz femenina en las comedias de Shakespeare; los efectos de las exclusiones raciales en la tragedia de *Otelo*, o la ausencia de mujeres en el escenario y en la vida pública como se muestra en *El sueño de una noche de verano*. Estudiar este material, nos ayudó a reflexionar sobre las posibles maneras de interpretación de Isabella de Valois y otras figuras femeninas de la tragedia de *Ricardo II* (Shakespeare, 2008).

Sayyidah Zaynab

El último caso analizado es Zaynab²⁰, conocido también como Záynab. Su nombre a menudo está acompañado con el título *Sayyidah*, haciendo referencia a las personas que descienden del Profeta del islam Mahoma²¹. Zaynab no es un personaje teatral de los textos europeos, sino que es una figura femenina sagrada en la tradición islámica, sobre todo entre la comunidad chiita. Ella es la hija del Imán Ali²², el primo y yerno del Profeta y la hermana del Imán Hossein²³.

²⁰ Zaynab es la hija del Imán Ali y señora Fátima, hija del Profeta. Nació en la ciudad de Medina, en el quinto o sexto año de la hégira. No hay información exacta sobre la fecha y el lugar de su fallecimiento.

²¹ Mahoma, 570 d.C.- 632 d.C., fue el fundador del islam. Su nombre completo en árabe es Abū l-Qāsim Muḥammad ibn ‘Abd Allāh ibn ‘Abd al-Muṭṭalib ibn Hāshim al-Quraysi, que se hispaniza como Mahoma.

²² Ali ‘Abū al-Ḥasan ‘Alīy ibn ‘Abī Ṭālib, 599 d.C.- 661 d.C., es el primer Imán, el sucesor del Profeta Mahoma, su primo y su yerno.

²³ Husáyn ibn ‘Alīy ibn ‘Abī Ṭālib, 626 d.C.- Karbala, 680 d.C., conocido como Husain, también Hossein, es el tercer Imán de la comunidad chiita, hermano de *Sayyidah Zaynab*, hijo del Imán Ali y Fátima al-Zahra y nieto del Profeta Mahoma. Hossein fue asesinado en la Batalla de Karbala en el décimo día del mes de Muharram del año 61 de la hégira.

En cuanto a la pregunta de por qué hemos escogido una figura femenina de la tradición chií junto a los otros casos de nuestro estudio, por el momento cabe señalar que la selección de Zaynab no es por sus aspectos religiosos, sino por ser considerada una de las mujeres clave del acontecimiento de Karbala ²⁴, que forma parte del contenido histórico y performativo del teatro *Ta'ziyeh*. Según Berthold en *Historia social del teatro/1* (1974), las representaciones de esta práctica teatral cuentan a menudo la tragedia del martirio del Imán Hossein y todos sus compañeros en la Batalla de Karbala (p. 31). Zaynab es una de las pocas supervivientes y testigo del asesinato de todos los hombres de su familia en dicha batalla. Tras ser cautivada por sus enemigos, sin tener miedo a la muerte, pronuncia numerosos discursos políticos en Damasco y Kūfa, criticando la legitimidad del califa Yazid I.

Su sermón pronunciado en la corte del califa en Damasco (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135) es una de las escenas más destacadas de *Ta'ziyeh*. El papel de Zaynab en esta escena es interpretado a menudo por un hombre, conocido como *zaynab-jān* o *zaynab-poosh*²⁵ y la técnica aplicada para la encarnación de este personaje se llama *naghsh-poosh*. Nosotros creemos que a través del análisis del texto del sermón podemos saber cómo los actores masculinos aplicaban esta técnica para imitar un personaje femenino. Así, es posible alcanzar una nueva propuesta teatral para interpretar otros casos de estudio, es decir, Clitemnestra e Isabella de Valois. Por ello, nos parece fundamental ampliar nuestro conocimiento sobre la vida de Zaynab y su encarnación teatral en los espectáculos tradicionales iraníes.

Aunque parezca fácil encontrar publicaciones sobre Zaynab y su sermón, no lo es. Hay una enorme cantidad de publicaciones e investigaciones sobre la historia del islam, la vida del profeta y también existen muchos estudios sobre la vida de Zaynab y su representación teatral. La mayoría de estas obras relatan, desde una perspectiva religiosa y tradicional, la vida de esta mujer como uno de los miembros clave de la familia del Profeta o se centran normalmente en los acontecimientos de Karbala y el martirio de su hermano el Imán Hossein (Berthold, 1974: 31). Zaynab se considera a menudo víctima de un conflicto surgido entre los hombres, una figura secundaria y testigo de la muerte de

²⁴ Una ciudad y también un desierto en Irak, donde en 680 d.C. ocurrió una batalla entre el Imán Hossein y el califa Yazid I.

²⁵ Intérprete masculino que canta los sermones del personaje Zaynab en las obras de *Ta'ziyeh*. Berthold (1974) afirma la aplicación de esta designación por actores *naghshpoosh* (p. 32). Sobre las características e instrucciones empleadas en esta técnica hablamos en el capítulo II de la tesis, apartado “*Zan-poosh/Zan-jān* [vestir/cantar la mujer] en *Ta'ziyeh*” (pp. 308-314).

su padre el Imán Alí y sus hermanos el Imán Hassan y el Imán Hossein. Su papel clave comienza después de la Batalla de Karbala, cuando pronuncia discursos religiosos y políticos en público, defendiendo la legitimidad de su familia.

Por ello, hemos tenido que hacer una amplia búsqueda para encontrar las publicaciones adecuadas según nuestra necesidad, las cuales estudian los aspectos feministas, de género, sociales y performativos de este personaje. Sin embargo, debido a razones desconocidas, no hemos encontrado muchas obras en este campo. Otro problema al que nos hemos enfrentado ha sido la confusión de datos encontrados. Aunque hay una enorme bibliografía sobre el acontecimiento de Karbala, la puesta en valor sobre los miembros de la familia del Profeta varía según el origen y/o la religión de la persona narradora. Por ejemplo, en los informes chiíes Alí, primo del Profeta, se presenta como el primer Imán de la comunidad musulmana tras el fallecimiento del Profeta. Sin embargo, las versiones sunnís le describen como el pariente del Profeta.

Finalmente, tras una profunda investigación, hemos encontrado dos publicaciones clave, ambas de Kamran Scot Aghaie²⁶. Su primera obra, *The martyrs of Karbala: Shi'i symbols and rituals in modern Iran* (2004), trata de los patrones de cambio en los símbolos y rituales inspirados por la Batalla de Karbala, estudiando cómo la modernización ha influido en la cultura política y religiosa de la sociedad iraní. La segunda obra, *The women of Karbala ritual performance and symbolic discourses in modern Shi'i Islam* (2005), examina las influencias socioculturales de la historia de Karbala en el Oriente Medio.

La importancia de estas publicaciones para nuestro estudio se debe a su perspectiva feminista, sobre todo (Aghaie, 2005) se centra en el papel de las mujeres en los eventos representativos (procesiones, rituales, espectáculos, etc.) relacionados con la Batalla de Karbala. Esta obra es un conjunto de estudios de otras personas, dividida en dos partes principales. La primera parte, "Iran" (pp. 23-139), contiene trabajos centrados en la participación política y social de las mujeres en la práctica teatral *Ta'ziyeh*. La segunda parte, "The Arab World, South Asia, and the United States of America" (pp. 139-267), es un conjunto de estudios centrados en la participación de las mujeres en otros eventos religiosos influenciados por la historia de Karbala, practicados en Iraq, Pakistán, Líbano y Estados Unidos (pp. 139-267).

²⁶ Profesor e investigador del área de estudios islámicos en la Universidad de California.

Los apartados más relevantes para nuestro trabajo están reunidos en la parte “Iran”, concretamente, “Taziyeh: A Twist of History in Everyday Life” (Mottahedeh, 2005: 25-44), “The Gender Dynamics of Moharram Symbols and Rituals in the Latter Years of Qajar Rule” (Aghaie, 2005: 45-64), “Oh, My Heart Is Sad. It Is Moharram, the Month of Zaynab: The Role of Aesthetics and Women’s Mourning Ceremonies in Shiraz” (Flaskerud, 2005: 65-92), “The Daughters of Karbala: Images of Women in Popular Shi’i Culture in Iran” (Shirazi, 2005: 92-118) y “Iconography of the Women of Karbala: Tiles, Murals, Stamps, and Posters” (Chelkowski, 2005: 119-138).

Tras estudiar estas obras logramos una amplia cantidad de información y detalles respecto a los espectáculos de *Ta’ziyeh* representados en diferentes zonas de Irán, sobre todo la interpretación de los personajes femeninos como *Sayyidah* Zaynab a través de los intérpretes masculinos disfrazados de mujer o *zanpoosh*. Asimismo, encontramos mucha información sobre las representaciones religiosas privadas femeninas, más concretamente lamentaciones y *Ta’ziyeh* femenino. La mayoría de estos eventos fueron celebrados en los espacios interiores exclusivamente para el público femenino.

En el primer estudio de esta parte, Negar Mottahedeh (2005) habla sobre los personajes femeninos de las obras de *Ta’ziyeh* y también de los intérpretes *zanpoosh*, proporcionando una serie de informes de las personas extranjeras que asistieron a los espectáculos, entre los que cabe destacar, las observaciones de John G. Wishard, médico estadounidense residente en Irán durante las dinastías de Qāyār²⁷ y Pahlavi²⁸, sobre las procesiones celebradas en el recordatorio de los martirios de la batalla; los recuerdos del agente francés, J.M. Tancoigne, sobre su estancia en Irán, donde este explorador describe detalladamente una gran procesión celebrada en el año 1820, en Teherán; así como, los informes del diplomático francés, Comte de Gobineau, que proporcionan detalles sobre el espacio (sala y escenario) de las representaciones de *Ta’ziyeh*, conocido como *takiyeh* (pp. 26-42).

Entre estos informes, el de Tancoigne destaca un caso de imitación de personajes femeninos por intérpretes masculinos *zanpoosh*. Este testigo describe cómo grupos grandes de hombres vestidos de negro, representando mujeres suplicantes, andaban en

²⁷ Una familia que gobernó Persia (Irán) desde 1785 hasta 1925. Esta familia tomó el control total de Irán en 1794, al deponer a Lutf Ali Kān-e Zand, el último rey de la dinastía Zand.

²⁸ Pahlaví fue la última dinastía de la monarquía iraní que gobernó este país, entre 1925 y 1979, hasta su derrocamiento por la Revolución Islámica.

colas largas e indefinidas, arrojando ceniza y paja picada en sus cabezas (Mottahedeh, 2005:26). En otra parte, la autora habla sobre el uso de una tela transparente por los actores que interpretaban el papel de las mujeres de la familia del Profeta (2005: 33). Según Mottahedeh (2005), en las pinturas religiosas la tela se usa como un objeto simbólico para cubrir la cara de las figuras sagradas, tanto masculinas como femeninas, aunque a la largo de la historia se convierte en un accesorio fijo teatral, como una máscara para cubrir la cara de los actores (p. 33).

La autora también habla sobre el uso simbólico de distintos colores y distintos tonos de voz para distinguir a los personajes, afirmando que los actores jóvenes con la voz más suave interpretaban las figuras femeninas, mientras las niñas de menos de nueve años interpretaban los roles de los menores; los actores llevaban vestidos largos negros, a menudo decorados con flores, con caras cubiertas; y los actores que imitaban a las mujeres del califa Yazid, llevaban el mismo vestuario, pero con el color rojo (pp.33-34).

La segunda parte de la obra de Mottahedeh (2005) trata sobre los personajes femeninos en los textos de *Ta'ziyeh*. Entre las pocas obras cuyo personaje central es una mujer cabe destacar *Majles-e zan-e Nasrani*²⁹. Según la autora (2005) este texto “is one of the only known *Ta'ziyeh* with a female lead character” [es una de las pocas escenas, en la que una mujer es el personaje líder] (p. 34; traducido por Sabri Zekri, el 21 de marzo de 2021). Esta investigadora habla también de los eventos conocidos como *rowzeh-jāni*³⁰, una de las pocas representaciones femeninas surgidas del teatro *Ta'ziyeh*, proporcionando información sobre algunas intérpretes *rowzeh-jān*³¹ famosas como Molla Nabat, Molla Fatemeh y Molla Maryam (Mottahedeh, 2005: 35).

Otra información relevante de los informes de esta parte trata sobre aquellas mujeres que se dedicaban a cantar en las escenas de *rowzeh jāni*. Mottahedeh (2005) afirma que la participación en estos eventos fue una gran oportunidad que permitía a las mujeres jugar un papel activo en el desarrollo de las actividades socioculturales (p. 35). Por ejemplo, Ghamar al-Saltaneh, hija de Fath Ali Shah Qajar, 1797-1834, fue una de las mujeres que consiguió realizar su deseo, interpretando finalmente en una escena de un *Ta'ziyeh* femenino, en su casa y para otras mujeres (p. 35). En conclusión, la obra de Mottahedeh nos ayudó a ampliar nuestro conocimiento sobre el estado de las mujeres,

²⁹ Escena de la mujer cristiana (traducido por Sabri Zekri, el 20 de marzo de 2021).

³⁰ El acto de *rowzeh-jāni* o cantar lutos y lamentaciones.

³¹ Cantantes femeninos profesionales que cantaban lutos en las reuniones de *rowzeh*.

tanto personajes como intérpretes, en las representaciones de *Ta'zīyeh*. Los informes de los testigos aportaron numerosos detalles respecto a la interpretación de los personajes femeninos por intérpretes masculinos, las instrucciones de *naghsh-poosh* y sus interacciones con los estudios de género.

El segundo estudio de esta parte es del mismo Aghaie (2005), titulado “The Gender Dynamics of Moharram Symbols and Rituals in the Latter Years of Qajar Rule” (pp. 45-65). En esta obra el autor se centra en los personajes femeninos clave de la historia de Karbala, que también aparecen en los textos de *Ta'zīyeh*. La mayoría de estas mujeres forman parte de la familia del Profeta y su hijo el Imán Hossein, entre las que cabe destacar, *Sayyidah Zaynab*, Umm Kulthum³², Fátima³³, Jadiya³⁴ y Ruqayyeh³⁵. Aunque, también se encuentran mujeres con un papel más antagonista, como Hend, la esposa de Abu Sufyan ibn Harb.

Aghaie (2005) estudia el estado social de estos personajes. La mayoría se dedican a los trabajos de casa, cuidado de sus hijos, hermanos y/o maridos. Ellas aparecen normalmente en los momentos trágicos llorando, lamentando y/o rezando. En este sentido, el informe de Ibn Kathir contiene detalles valiosos sobre la apariencia y comportamientos de las mujeres suplicantes en las procesiones “the women should wear coarse woolen hair cloth, and that they should go into the markets with their faces uncovered/unveiled and their hair disheveled, beating their faces and wailing” [las mujeres deben usar prendas de lana e ir a los mercados con el rostro descubierto/desvelado y el cabello despeinado, lamentándose y golpeándose la cara] (Aghaie, 2005:55; traducido por Sabri Zekri, el 21 de marzo de 2021).

Aunque no todos los personajes femeninos participan en las actividades tristes. También hay mujeres que deciden encargarse de la educación de la nueva generación, convirtiéndose en portavoces de la causa una vez terminada la batalla (Aghaie, 2005: 48). El mejor ejemplo es *Sayyidah Zaynab*, una de las pocas figuras femeninas cautivas del califa, que tras la muerte de su hermano el Imán Hossein se convierte en una persona activista, pronunciando una serie de discursos políticos conocidos como los sermones de Zaynab, en Damasco y Kūfa (Aghaie, 2005: 53; Mahani, 2013: 76-79).

³² Umm Kulthum (603d.C.- 630 d.C.), la tercera hija del Profeta Mahoma y de su esposa Jadiya.

³³ Fátima al-Zahra (La Meca, 604 d.C. - Medina 632 d.C.), hija del profeta Mahoma.

³⁴ Jadiya bint Juwáylid (Arabia, 555 d.C.– La Meca, 619d.C.), esposa del profeta Mahoma.

³⁵ Ruqayya bint Muhámmad (La Meca, 601d.C.- Medina, 624d.C.), hija del Profeta Mahoma y Jadiya.

De hecho, este personaje transmite como un misionero, el mensaje simbólico de la tragedia de Karbala, es decir, la resistencia y lucha contra la crueldad y desigualdad, así como la protección de la herencia del Profeta (Mahani, 2013: 84). Hablar delante de los hombres aumenta su valor social como una mujer que desafía la autoridad y el dominio masculino. Su acto influye en el comportamiento y decisiones de otras mujeres, revelándose sobre todo mediante la desobediencia a las órdenes y normas patriarcales. En este sentido, cabe destacar la disputa de Karim Nam con su marido, ya que este no le permitía salir de casa para asistir a las representaciones de *Ta'ziyeh*, aunque al amenazarle con el suicidio, finalmente consiguió el permiso (Aghaie, 2005: 59). La desobediencia de Karim desafía las normas tradicionales patriarcales, tal y como lo que hace *Sayyidah Zaynab* a través de sus sermones. Gracias al evento religioso anual *Ta'ziyeh*, las mujeres tuvieron la oportunidad de revelarse, sentirse más libres, aumentar su nivel de autoconfianza y desafiar la autoridad masculina.

En resumen, este apartado ayudó a mejorar nuestro conocimiento sobre las mujeres importantes del acontecimiento de Karbala, así como conocimos las instrucciones de *naghsh-poosh*, recogiendo la información necesaria para el planteamiento del marco teórico y la redacción de los apartados “*Naghsh-poosh* [vestir la figura] y sus aplicaciones” y “*Desidentificación: Una estrategia complementaria*”, ambos en el capítulo III de la tesis (pp. 279- 323). Además, nos ha servido como prueba, reafirmando nuestra elección del *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135) como uno de los casos de análisis de la presente tesis.

El tercer estudio de esta parte es “Oh, My Heart Is Sad. It Is Moharram, the Month of Zaynab: The Role of Aesthetics and Women’s Mourning Ceremonies in Shiraz” de Ingvild Flakerud (2005: 65-92). En su obra, la autora nos cuenta su propia experiencia de ser observadora de los eventos privados femeninos, conocidos como *matam-majles* (reunión de luto y duelo). Según esta autora, estos eventos fueron organizados por las mujeres, celebrados en un espacio interior llamado *Zaynabiyyeh*, un derivado del nombre de Zaynab, y exclusivamente para un público femenino (Flakerud, 2005:68).

A continuación de su estudio, la autora nos introduce un género especial de duelo femenino conocido como *rowzeh-jāni*³⁶. En estos eventos siempre hay una persona

³⁶ Cantos tristes, oraciones y lamentaciones sobre la muerte de las personas sagradas.

llamada *rowzeh-jān* también *maddāh*³⁷, que canta *rowzeh*, es decir, oraciones, lamentaciones y poemas religiosos, contando simultáneamente una historia triste cuyo personaje central es femenino. Con respecto a la participación del público, la autora en su obra proporciona muchos detalles sobre el acto de *sineh-zani* [golpearse el pecho³⁸] en dichos eventos (Flaskerud, 2005:82).

En la última parte de su estudio la autora, nos presenta el texto de *rowzeh-jāni* sobre las lamentaciones de Zaynab, que fue representado en varias salas de *zaynabiyyeh*. Del contenido de este texto se puede descubrir cómo el personaje de Zaynab se expresa emocionalmente; cómo *rowzeh-jān* se comunica con el público; y cómo la audiencia, como si fuese el coro, colabora con esta persona. De este modo, la cantante siempre canta mientras el público la acompaña con una respuesta fija “My Zaynab, don’t cry, you put my body in flames. / Answer: if this is the land of Karbala, unpack the load, friends, if this is the land of Karbala, unpack the load” [Mi Zaynab, no llores, pusiste mi cuerpo en llamas. / Respuesta: si esta es la tierra de Karbala, desempaquen la carga, amigos, si esta es la tierra de Karbala, desempaquen la carga] (Flaskerud, 2005:82, traducido por Sabri Zekri, el 12 de octubre de 2022). O en otra parte la persona *rowzeh-jān* expresa altamente el dolor y tristeza que está aguantando la señora Zaynab:

Oh, my heart is sad, it is Moharram³⁹, it is the month of Zaynab/
Oh, what injustice / Oh what cruelty/ oh, from the heart of Zaynab/ Pain
flows from the heart of Zaynab/ The body of Zaynab was burning/ The
ruin wasn’t acceptable for Zaynab/ When this poor place was offered to
Zaynab [ay, mi corazón está triste, es Moharram, es el mes de Zaynab/
Ay, qué injusticia / Ay, qué crueldad/ Ay, del corazón de Zaynab / Del
corazón de Zaynab fluye el dolor/ El cuerpo de Zaynab ardía/ La ruina
no era aceptable para Zaynab/ Cuando este pobre lugar le fue ofrecido a
Zaynab]. (Flaskerud, 2005:85-86, traducido por Sabri Zekri, el 12 de
octubre de 2022)

³⁷ Cantantes masculinos/femeninas, especializados/as para cantar en los eventos religiosos de *matam* y *rowzeh-jāni*.

³⁸ Golpes de pecho es uno de los rituales más comunes entre los musulmanes chiitas que se realizan en las ceremonias de luto, especialmente por el martirio del Imán Hossein. Este ritual se realiza a través de golpear el pecho con la palma de las manos y tiene un ritmo suave que es acompañado con la recitación de poemas y epopeyas sobre la Batalla de Karbala.

³⁹ Al-Muharram es el primer mes del calendario islámico, durante el cual ocurrió la tragedia de Karbala.

Del estudio de Flakerud se puede entender cómo las representaciones femeninas están asociadas con el proceso de desarrollo del papel social y político de las mujeres en las comunidades chiíes. También se puede observar cómo los personajes femeninos están presentados en esta cultura y cómo la ciudad reacciona a la participación de las mujeres en las actividades socioculturales. En cuanto a los textos de *rowzeh* citados en esta parte, basta decir que nos exponen muchos detalles sobre manifestaciones y expresiones corporales de los personajes femeninos.

El capítulo titulado “The Daughters of Karbala: Images of Women in Popular Shi’i Culture in Iran” (Shirazi, 2005: 93-118) proporciona el material iconográfico sobre las figuras femeninas clave de las historias de Karbala. Shirazi se centra más en las imágenes de las mujeres sagradas en la rama chií, estudiando numerosas elegías y elogios redactados en persa en honor de Fátima, Zaynab y Ruqayyah, así como su influencia en la política y cultura iraní.

La parte más relevante para nuestra investigación contiene los análisis feministas sobre el contenido patriarcal de las elegías de la poeta contemporánea Karimi, ya que presentan una imagen negativa, incompleta y secundaria de las mujeres. Por ejemplo, en una de las poesías, Zaynab es descrita como una persona fuerte, superior a los hombres, no como una mujer:

Don’t call her a woman, she is above a man, she is more faithful
than a man / Don’t call her a woman, there is no one more courageous
than Zaynab / Don’t call her a woman, there is no one more
knowledgeable than Zaynab [No la llames mujer, ella está por encima del
hombre, es más fiel que el hombre / No la llames mujer, no hay nadie
más valiente que Zaynab / No la llames mujer, no hay nadie más sabio
que Zaynab]. (Shirazi, 2005: 109, traducido por Sabri Zekri, el 14 de
octubre de 2022)

Shirazi no está de acuerdo con esta lectura, considerando que las fórmulas feministas occidentales no encajan con los contextos históricos y religiosos de otras culturas, en este caso la literatura religiosa chií-iraní. A cambio, propone el uso de modelos que provienen del mismo contexto cultural. Con respecto a los versos de Karimi, este autor cree que “to give such credit to a woman in terms of religious knowledge,

bravery, honesty, chastity was relatively rare” [dar tal crédito a una mujer en términos de conocimiento religioso, valentía, honestidad, castidad era relativamente raro] (Shirazi, 2005: 111, traducido por Sabri Zekri, el 14 de octubre de 2022).

Para justificar su afirmación, Shirazi (2005) presenta otra elegía también del mismo poeta, aunque desde una posición contradictoria de la anterior “Zaynab, the loyal one, the well-spoken one/ Zaynab, the lion of Karbala/ You the unique jewel, the leader of women” [Zaynab, la leal, bien hablada/ Zaynab, León de Karbala/ Tú, la joya única, líder de las mujeres] (p. 112, traducido por Sabri Zekri, el 14 de octubre de 2022).

Como puede observarse, en estos versos Zaynab se presenta como una figura valiente, luchadora, fuerte y resistente, similar a un león. Pero también como maestra de la oratoria y el habla en público, símbolo de lealtad y bondad. De esta cita, Shirazi (2005) concluye que Karimi da mucho valor a las mujeres situándolas en una posición igual a la de los hombres “Nothing is said regarding Zaynab’s role as a leader or as an example of strong woman in the way that Karimi has described her” [nadie como Karimi habla del papel de Zaynab como líder o ejemplo de mujer fuerte] (p. 112, traducido por Sabri Zekri, el 14 de octubre de 2022).

La importancia del trabajo de Shirazi para nosotros no tanto por su punto de vista respecto a las elegías de Karimi, sino por ser uno de los pocos estudios innovadores que proporciona un análisis feminista, integrado en la cultura del Medio Oriente, sobre el estado de las figuras femeninas clave de la comunidad musulmana, tal como Shirazi (2005) afirma “these women are metaphors for various qualities and traits. Collectively they represent the ideal to which a Shi’i woman is encouraged to aspire” [estas mujeres son metáforas de varias cualidades y características. En conjunto, representan el ideal al que se anima (alienta) a aspirar a una mujer chií] (p. 116, traducido por Sabri Zekri, el 17 de octubre de 2022).

El último capítulo del apartado “Irán”, titulado “Iconography of the Women of Karbala: Tiles, Murals, Stamps, and Posters” (Chelkowski, 2005: 119-138) aporta un análisis histórico de las mujeres de Karbala. El autor basa su estudio en los datos iconográficos recogidos de los textos clásicos de la literatura chií, entre ellos cabe destacar, *Rawḍat Al-shūhadā* [El Carmen de los mártires] (Kashifi Sabzevari, 2019), una combinación de prosa y verso en farsi, proporcionando informes históricos sobre el martirio de Hossein y sus compañeros en la Batalla de Karbala. Esta obra ha sido la fuente

inspiradora de otros estudios, entre los que cabe destacar, *Naqshe-e zanān dar tārij-e Ashūrā* [El papel de las mujeres en la historia de Ashūrā] (Qa'emi, 1982); un estudio basado en los informes y textos narrativos conocidos como *maqtal- nāme*⁴⁰, en la que se habla de las parientes que acompañaron al Imán Hossein durante el viaje de Karbala.

Zaynab también fue una de las mujeres supervivientes de la batalla, cautiva y enviada al palacio del califa. Los sermones atribuidos a ella durante su cautiverio están considerados una de las fuentes clave, que proporcionan información sobre el acontecimiento de Karbala. Según Qa'emi citado por Chelkowski (2005), Zaynab es una de las figuras más importantes del islam, una mujer con una personalidad fuerte, luchadora, que posee cualidades de liderazgo y una alta capacidad oratoria (pp. 120 y 122). Más adelante el autor cita a un testigo directo que confiesa “I have never heard a woman with such lucid clear, and accurate language and such logical rhetoric in my life” [nunca en mi vida había escuchado a una mujer con un lenguaje tan lúcido, claro y preciso y una retórica tan lógica] (p. 127, traducido por Sabri Zekri, el 20 de octubre de 2022).

La información de esta parte proporciona numerosos detalles sobre los rasgos físicos, comportamientos y habilidades de este personaje. Al igual que Clitemnestra, Zaynab es un personaje que expone, dependiendo de las circunstancias, comportamientos paradójicos; por un lado, habilidades tradicionalmente atribuidas a los hombres, por ejemplo, pronunciar discursos en público y participar en la batalla, por otro, liderar y proteger a sus hijos y otras mujeres supervivientes. Tales características apuntan a las cualidades asociadas al género de este personaje, facilitando la construcción y encarnación del papel de Zaynab en el escenario, permitiendo a los intérpretes *naghsh-poosh* saber cómo comportarse como este personaje. A nivel académico, la información compartida en los informes de Kashifi y Qa'emi (Chelkowski, 2005) sirve como base de datos, facilitando la labor a personas investigadoras interesadas en los aspectos feministas y/o de género que forman la personalidad de esta mujer.

En conclusión, las publicaciones e investigaciones de esta parte, en particular McClure (1999), Aghaie (2005) y McGrigor (2016), aportan datos valiosos sobre los diferentes aspectos de la vida y la personalidad de los personajes del estudio: Clitemnestra, una figura femenina mitológica y ambigua de la época precristiana; Isabella

⁴⁰ *Maqtal nāme* (traducción literaria es cartas de asesinato), informes y textos narrativos sobre el asesinato del Imán Hossein y sus compañeros en esta batalla. Este género literario contiene una serie de testimonios, informes e historias contadas por personas supervivientes de Karbala.

de Valois, una mujer de la cultura cristiana medieval; y *Sayyidah* Zaynab, una figura femenina clave de la cultura árabe-musulmana. Además, revelan los vacíos existentes en la incorporación y aplicación de estudios y reflexiones no binarias en este campo.

Reciclaje en el arte. Reflexiones de Omid Mehrgan

En el presente apartado, tenemos la intención de presentar los estudios publicados sobre el marco teórico de la tesis, específicamente el reciclaje y sus aplicaciones al teatro y viceversa. Existen teorías y estudios sobre el uso de la intertextualidad en investigaciones que intentan vincular dos o más términos provenientes de distintos contextos, con el fin de abrir nuevas perspectivas y líneas de investigación. En nuestro caso, la intertextualidad se manifiesta al incorporar un término industrial, es decir, el reciclaje, al campo del arte, específicamente al teatro. Por ello, consideramos necesario hablar sobre una publicación clave, que nos sirvió como fuente de inspiración y base fundamental para el desarrollo del planteamiento teórico de nuestra investigación: *Az chizhāyeh bimasraf. Yād-dāshthai dar bāb-e Honar* [De cosas inútiles. Notas sobre Arte] de Omid Mehrgan (2011) es la obra encontrada hasta la fecha de redacción de la presente tesis, que aborda las aportaciones e interrelaciones entre “reciclaje” y “arte”.

Este académico recoge en su estudio una serie de artículos que fueron redactados por él mismo para diferentes revistas de filosofía y crítica del arte. La mayoría de estos trabajos surgieron de una serie de charlas y seminarios abiertos sin profesor, celebrados en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Teherán⁴¹. Los discursos y debates compartidos entre los participantes se centraban a menudo en las reflexiones primarias acerca del arte de la pintura. La mayoría de estas obras no son más que reflexiones e ideas generales sobre la experiencia social, histórica y política del arte y la literatura. Por lo tanto, no se centran en cuestiones estéticas del arte, sino en sus impactos en la percepción del público. El autor sostiene que el punto común entre todo este material es un intento reflexivo con el objetivo de establecer una línea práctica-crítica profunda sobre el arte, sus aplicaciones e influencias en la sociedad contemporánea.

La obra está escrita en farsi y se divide en tres partes principales. La primera incluye reflexiones contemporáneas sobre el arte de la pintura y un manifiesto compuesto por once hipótesis sobre las interacciones de la obra de arte y la materia prima; citando a René Magritte, Mehrgan (2011) afirma que el arte es un concepto materializado, por ejemplo, nada especial está detrás de un cuadro de pintura “پشت رنگ های تابلو، بوم است،”

⁴¹ La idea de organizar reuniones y charlas abiertas sin profesor estuvo inspirada por la Ágora, lugar de reunión o discusión y plaza pública, con el fin de compartir e intercambiar opiniones y reflexiones sobre diferentes asuntos filosóficos (Mehrgan, 2011: 11).

”پشت بوم، یک دیوار است و پشت دیوار...” [detrás de los colores hay un lienzo de pintura y detrás de ello es la pared y detrás de la pared] (p. 15, traducido por Sabri Zekri, el 20 de noviembre de 2022). Esta afirmación invita a reflexionar sobre la esencia y función del arte y su relación con el material que le da la forma y estructura. Magritte de hecho apunta al verdadero valor de la obra, lo que no reside únicamente en su apariencia física, sino en el subtexto y significado que emerge de su contexto cultural.

La segunda parte contiene contribuciones y reflexiones sobre la crítica del arte, centrándose en la fotografía y estudiando sus influencias en la producción del pasado y en la construcción de la memoria colectiva. La tercera parte incluye un texto corto de Karl Marx sobre la naturaleza del producto y los factores involucrados en la determinación de su valor. Los debates de esta parte se centran en la relación materialista entre el mercado y una obra de arte, estudiando cómo y mediante qué medidas se calcula el valor de un producto artístico. El autor explora cómo los factores y las dinámicas económicas influyen en la percepción y función del arte en la sociedad. El estudio del texto de Marx invita a reflexionar sobre el valor artístico y su manipulación por fuerzas externas, enfatizando en el contexto socioeconómico como un factor clave a través del que se crea y se consume el arte.

El apartado más relevante para la tesis es aquel que recoge las hipótesis sobre la cercanía y los puntos comunes entre el arte y la basura. De todo esto hablaremos más adelante, en el capítulo del marco teórico. Por el momento, basta mencionar que la obra de Mehrgan (2011) nos ha servido como una fuente teórica fundamental para la elaboración y profundización de la propuesta de reciclaje de los elementos constructivos del teatro, específicamente el espacio, el texto, el tiempo, el público y el actor, así como los componentes de cada uno. Por ejemplo, el actor incluye el cuerpo, la voz y el sexo/género y relaciones escénicas. Esta obra fue la fuente inspiradora, proponiendo la posibilidad de considerar el teatro como una fábrica de reciclaje, destacando cuestiones y reflexiones al respecto.

Observaciones y Conclusiones

El estudio de las publicaciones mencionadas en los apartados anteriores nos permitió recoger datos clave para la justificación y el desarrollo del marco teórico, específicamente sobre el reciclaje del género del actor a través de la técnica *naghsh-poosh*. Las obras analizadas a lo largo de este capítulo nos revelaron las relaciones e interacciones entre el teatro con las teorías feministas y de género. Además, nos ayudó a identificar los puntos en común y las diferencias que existen entre los tres personajes femeninos elegidos para el estudio de caso de la tesis.

Por otro lado, hemos conseguido identificar el vacío que existe respecto a la relación establecida entre el teatro y el género. En otras palabras, aunque algunas publicaciones abordan las asociaciones y aplicaciones de los estudios de género al teatro, hasta la fecha de redacción de la tesis no hemos observado suficientes obras que apliquen teorías y estudios teatrales a los de género. Otro vacío observado está relacionado con los lugares de las publicaciones consultadas, ya que la mayoría de estas obras proporcionan un estudio histórico, a menudo sobre compañías de teatro europeas o norteamericanas que producen obras relacionadas con el feminismo y/o género. Pocas veces encontramos publicaciones académicas centradas en el estudio de género y sus aportaciones en las prácticas teatrales asiáticas, y casi ninguna que aplique las teorías feministas y de género como una herramienta escénica para definir un género/propuesta teatral no binaria.

En cuanto a los personajes que forman parte del estudio de caso de la tesis, hasta la fecha de redacción de la misma, hemos encontrado pocas publicaciones relevantes para nuestra investigación. Observamos especialmente vacíos historiográficos y falta de información sobre Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*. Asimismo, encontramos muy pocos estudios que, desde una perspectiva de género no binario, proporcionen un análisis teatral de estos personajes. Tampoco observamos publicaciones que desde una perspectiva multidisciplinaria e intertextual estudien otros personajes teatrales de diversas culturas y sociedades.

En resumen, creemos que nuestra contribución hasta la fecha de redacción de la tesis es el único trabajo que proporciona un estudio combinado, comparativo e interpretativo tanto en el campo del teatro como en el del género. También es la primera vez que se aplica el término “reciclaje” en este contexto, abordando un estudio intertextual y multidisciplinar que tiene como objetivo integrar estudios feministas y de

género, teorías y métodos teatrales de Occidente con las prácticas teatrales de Oriente. Este enfoque no solo enriquece el planteamiento teórico de nuestro estudio, sino que también promueve un diálogo crítico y reflexivo entre el campo académico y las tradiciones culturales y prácticas escénicas. De este modo, se abren nuevas vías de investigación que contribuyen al empoderamiento de la voz femenina, así como a la inclusión y la igualdad de género.

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA Y APORTACIONES TEÓRICAS AL OBJETO DE ESTUDIO

Anclajes paradójicos, cuestiones y desafíos

Para la apertura de este apartado, es fundamental hacer hincapié en el papel clave de nuestra investigación en el campo del teatro y su impacto en el mundo académico, tanto en el ámbito escénico como en los estudios feministas y de género. A través de nuestro trabajo queremos destacar la necesidad de recuperar el vacío que existe en las aplicaciones de estudios y teorías de género en el contexto teatral y viceversa, así como aportar investigaciones multidisciplinarias al respecto. La falta del material apropiado en este campo sobre todo se manifiesta a través de los comentarios de algunas personas entrevistadas para nuestra investigación, de los que hablaremos en el siguiente apartado.

Por ello, creemos que la incorporación de nuevas perspectivas de género en los estudios y prácticas teatrales da como resultado el enriquecimiento de ambas áreas y el surgimiento de nuevas herramientas analíticas y metodológicas que fomentan una mayor comprensión de las dinámicas de poder, inclusión, igualdad y diversidad en las artes escénicas. En este sentido, algunas de las entrevistas revelaron una clara falta de recursos y estudios multidisciplinarios que conecten estas disciplinas de manera efectiva, destacando la urgencia de desarrollar una investigación que aborde este vacío.

Las personas que entrevistamos son artistas de teatro cuyas obras a menudo abordan cuestiones y/o cualidades relacionadas con el discurso de género/sexo. Sus comentarios nos ayudaron a revisar el estado del objeto de estudio, plantear cuestiones y desarrollar el marco teórico. La manera de incorporar los datos obtenidos varía según la necesidad de cada sector. En algunas partes, las usamos en la forma de citas directas, mientras en otras nos han servido para hacer análisis, contrastar opiniones y alcanzar conclusiones. El listado de las personas entrevistadas y la información relevante se encuentra en el capítulo IV de la tesis, apartado “Entrevistas realizadas. Un contraste de opiniones” (pp. 325-332). Para la apertura de esta parte, solamente destacamos los comentarios de tres artistas de teatro ya que muestran un tipo de desconexión y/o equivoco con respecto a la aplicación de género al teatro y viceversa.

Primero, vamos a estudiar la respuesta de Shaghayegh Beheshti, actriz de la compañía de Théâtre du Soleil⁴². Tras estudiar las preguntas de la entrevista, ella nos respondió: “Je vois beaucoup la question de gender, mais c’est une question qu’on ne se

⁴² Creado por iniciativa de Ariane Mnouchkine, el 29 de mayo de 1964 en París (Notre Théâtre - Histoire et sources - Le Théâtre du Soleil, s.f.).

pose pas au théâtre du soleil” [veo mucho la cuestión del género, pero es una pregunta que no nos hacemos en el Théâtre du Soleil] (Comunicación personal no editada vía correo electrónico, el 16 de abril de 2022, traducido por Sabri Zekri, el 20 de mayo de 2022).

El comentario de esta artista nos hizo reflexionar sobre si, realmente, existe un tipo de teatro en el que no se puede encontrar nada relacionado con el discurso de género. Nosotros, al contrario de esta actriz, creemos que las producciones de esta compañía francesa tienen mucho para aportar al ámbito de estudios feministas y de género. La historia de la creación de esta compañía, desde su principio, está involucrada con los discursos feministas. Ariane Mnouchkine, directora de la compañía, hasta hoy es una de las directoras pioneras y fundadoras de una gran compañía de teatro.

Así como, Hélène Cixous, la dramaturga y filósofa feminista francesa, desde 1970 ha colaborado con la compañía Théâtre du Soleil, realizando tareas de dramaturgia, traducción y adaptación de textos. Entre sus obras cabe destacar: *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), *Les Euménides* (1992) y *Tambours sur la digue* (1999). Esta autora feminista posee también numerosos ensayos y estudios sobre las producciones de la compañía, la mayoría reunidos por Lara Stevens en *Politics, Ethics and Performance: Hélène Cixous and the Théâtre du Soleil* (2016). La colaboración de Cixous no se limita solamente a este nivel, sino también a la coordinación y creación artística, por ejemplo, la dirección de la obra *L'île d'or Kanemu-Jima* (s. f. [Página web]).

Es cierto que los discursos feministas y de género, de manera directa, no se consideran como los temas principales en las producciones de esta compañía, sin embargo, numerosas obras con frecuencia transitan por muchos caminos relevantes para dichos discursos, entre ellas, *Les Atrides: Iphigénie à Aulis, Agamemnon, Les Choéphores* y *Les Euménides* representada entre los años 1990-1992 (Les spectacles, s.f. [Página web]). Esta obra está basada en la mitología griega y cuenta la sangrienta historia de la familia de Atreo, en la que los personajes femeninos, Ifigenia, Clitemnestra y Electra, tienen mucha importancia en el desarrollo de la historia.

Le Dernier Caravansérail representado en 2003 (Les spectacles, s.f. [Página web]) es otra obra de esta compañía que aborda un asunto feminista. Esta vez, Ariane Mnouchkine expone la humillación y violencia contra las mujeres refugiadas. La historia

de esta obra trata sobre la condición inhumana de los campos de refugiados y se inspira en la historia real de Nadereh, una refugiada iraní, así como en las experiencias de otras refugiadas que vivían en estos campos. La obra destaca las dificultades y el sufrimiento de las personas refugiadas, sobre todo las mujeres en situaciones de desplazamiento, ofreciendo una perspectiva poderosa sobre su lucha y resistencia.

Como puede observarse, la mayoría de las producciones de la compañía Théâtre du Soleil, especialmente las últimas obras, de una manera inteligente e indirecta, representan una historia relacionada con un contexto o un conflicto femenino, abordando a menudo las relaciones de poder entre hombre y mujer y/o exponiendo el estado social de las mujeres que viven bajo el dominio del sistema patriarcal. Entonces, ¿en qué se basa este discurso? ¿No surge de cuestiones de sexo y género?

Al seguir la trayectoria teatral de esta compañía llegamos a la conclusión de que sus fundadores tienen como uno de sus objetivos cuestionar las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad entre hombres y mujeres, basando su discurso central a menudo en desafiar el sistema patriarcal. Al enfocarse en las experiencias de las mujeres, sus obras condenan las formas de violencia, humillación y opresión que enfrentan debido a su género. Asimismo, a través de la representación artística, Mnouchkine y otras artistas de la compañía abordan temas como la discriminación, explotación y lucha por los derechos de las mujeres, destacando la importancia de la igualdad y la justicia social.

Dejando Théâtre du Soleil atrás, nos interesa hablar de la sensación similar que experimentamos tras asistir al espectáculo *Macbettu*⁴³, representado por la compañía Teatropersona (2018 [Vídeo]; Macbettu, s.f. [Página web]) en Florencia. Lo que llamó nuestra atención fue la interpretación de todos personajes por hombres, sobre todo la representación de los papeles de las tres brujas y Lady Macbeth por actores adultos disfrazados. Tres intérpretes masculinos, llevando ropas tradicionales de mujeres de Cerdeña, falda, velo y camisa negra, representaban las brujas (Figura 3), aunque sin cambiar sus referencias tradicionalmente consideradas masculinas, como barba, bigote y tono de voz.

⁴³ La obra fue representada el 24, 25 y 26 de febrero de 2022, en la sala de teatro Puccini en la ciudad de Florencia. Nosotros asistimos a la primera noche de la representación.

Figura 3. *Tres Brujas*



Nota. Anónimo, s.f. Fotografía. La obra de *Macbettu*, dirigida por Alessandro Serra, representada el 26 de febrero de 2022. Teatro Puccini de Florencia, Italia. Tres intérpretes masculinos disfrazados de las brujas (Compañía de Teatropersona, s.f. [Página web]).

En cuanto a Lady Macbeth, un intérprete alto con maquillaje exagerado, vestido largo negro, cuerpo musculoso y pelo largo rizado exponía una figura con apariencia ambigua y andrógina, tal como intérpretes *drag queen*. La androginia de la reina se manifestaba aún más cuando el actor aparecía desnudo y acostado en el escenario, con la mitad de su cuerpo iluminada y la otra oscura (Figura 4). Otras personas también comparten un punto de vista similar al nuestro; Penélope Chatzidimitriou ⁴⁴ afirma que:

In such a primordial world, dark and mysterious, Lady Macbeth, as a non-realistic, gender-indefinite impersonation, is central. The stark nakedness of this androgynous Lady Macbeth in her death scene echoes the shameful nudity of Adam and Eve after the fall. The slim figure of

⁴⁴ Máster en Theatre Studies, Royal Holloway University of London y Ph.D. en Theatre Studies, English Department, Aristotle University of Thessaloniki.

this hermaphrodite with his/her belly slightly protruding can no longer be the road to God and Grace; she/he is the fallen Adam and Eve in one body [en un mundo primordial, oscuro y misterioso, Lady Macbeth, como una personificación no realista y de género indefinida, ocupa un lugar central. La desnudez absoluta de esta Lady Macbeth andrógina en su escena de muerte refleja la vergonzosa desnudez de Adán y Eva tras la caída. La figura esbelta de este hermafrodita con su vientre ligeramente saliente ya no puede ser el camino hacia Dios y la Gracia; ella/él es el Adán y Eva caídos en un solo cuerpo]. (Chatzidimitriou, 2019, s.p. [Recurso electrónico], traducido por Sabri Zekri, el 24 de diciembre de 2022)

Figura 4. *La muerte de Lady Macbeth*



Nota. Anónimo, s.f. Fotografía. La escena de la muerte de Lady Macbeth en la obra *Macbettu*, dirigida por Alessandro Serra, representada el 26 de febrero de 2022. Teatro Puccini de Florencia, Italia (Compañía de Teatropersona, s.f. [Página web]).

En una breve conversación con Alessandro Serra, director de la obra, le preguntamos: ¿Por qué emplear intérpretes masculinos para la interpretación de estos

personajes? ¿Y, por qué aplicar códigos y referencias contradictorias para la construcción de los personajes?

Su respuesta fue muy corta y clara “I am not interested in the topic of Gender” [no me interesa el tema de Género] (Comunicación personal no editada, presencial, traducido por Sabri Zekri, el 26 de abril de 2022). De su comentario entendemos que, probablemente, este director no tuvo la intención de abordar el tema de género/sexo, aunque su espectáculo *per se* exponía signos y códigos relevantes, lo que nos provocó volver a reflexionar en uno de los temas principales de *la tragedia de Macbeth*, es decir, la competencia entre lo masculino y lo femenino y su relación con el discurso del poder. Aunque finalmente no conseguimos entrevistar a Serra, su respuesta nos llevó a plantear la siguiente pregunta: ¿Qué otra cosa puede ser, si todo esto (hombres interpretando mujeres) no tiene nada que ver con el discurso de género?

Por último, queremos hablar sobre nuestro encuentro con Cécile Andrée Germaine Berthe, actriz de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards⁴⁵. Su comentario tras leer las preguntas de la entrevista fue sorprendente:

Maybe you can rethink your questions also because our work is not based on questions about gender. I am not sure how I can help. You can see what questions you have about our work and then see if that connects or not your thesis [tal vez puedas volver a pensar en tus preguntas. Nuestro trabajo no se basa en cuestiones relacionadas con el género. No estoy segura de cómo te puedo ayudar. Puedes ver qué preguntas tienes sobre nuestro trabajo y luego ver si esto encaja o no con tu tesis]. (C. A. Germaine Berthe, comunicación personal vía WhatsApp, traducido por Sabri Zekri, el 27 de abril de 2022)

Siguiendo esta sugerencia, volvimos a estudiar la línea teatral del Workcenter, donde Jerzy Grotowski en colaboración con Thomas Richards empezó la última etapa de su carrera teatral, conocida como El Arte como Vehículo. Tras su muerte, Richards y Germaine Berthe continuaron investigando sobre diferentes aspectos del trabajo de su

⁴⁵ El centro fue fundado en 1988 en Pontedera, una ciudad de Toscana. En dicho centro Grotowski en los 13 años de su carrera en colaboración con Thomas Richards desarrolla una investigación teórica y práctica conocida como “Art as Vehicle” (Richards, 1995: Intro).

maestro, entre ellos, el más relevante con nuestro objeto de estudio, el papel de las acciones físicas en el trabajo de actor. Este discurso fue estudiado por muchas personas, lo más importante el director ruso Stanislavski, aunque también por Grotowski en su obra fundador *Hacia un teatro pobre* (1971) y por su colaborador Thomas Richards en *At work with Grotowski on physical actions* (1995).

En cuanto a este método y su relación con nuestro estudio, hablaremos más adelante, en la segunda parte de este capítulo, apartado “Grotowski: El ‘Yo’ a través del ‘Otro’. Cinco etapas teatrales” (pp. 167-182). Por el momento, basta con destacar que, una actividad física que involucra el cuerpo no es necesariamente lo mismo que una acción física teatralizada. Por ejemplo, abrir un libro en una biblioteca es una mera actividad física que requiere una intervención corporal. Sin embargo, al reflexionar sobre el por qué y el cómo de abrirlo, este acto se convierte en una acción escénica con una historia y un significado.

Para Grotowski el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Y, la repetición en su discurso sirve como herramienta base para ayudar a realizar diversas actividades al mismo tiempo y transformarlas en una serie de acciones físicas. Este es el punto de encuentro entre el teatro pobre de Grotowski y la performatividad de género butleriana. Ambos discursos juegan un papel clave en el desarrollo del planteamiento teórico de la presente investigación. Cada vez que estudiamos estas reflexiones hemos estado más convencidos de que hay vínculos fuertes entre el trabajo del actor con las acciones físicas y las inscripciones y construcciones de género sobre su cuerpo. Si las palabras se transforman en actos, si las actividades están construidas por acciones y todo esto se expresa a través de un proceso corporal, entonces ¿por qué la repetición de gestos y comportamientos para construir el género se considera un discurso teórico sin relación con los planteamientos teatrales desarrollados por Grotowski y Richards?

Aunque Beheshti, Serra y Germaine Berthe no creían y/o no percibían las manifestaciones y aplicaciones de género y sus discursos en su carrera teatral, nosotros hemos encontrado muchas pistas y huellas al respecto. Por ejemplo, en el punto de vista feminista que existe en las producciones de Théâtre du Soleil, especialmente, en algunas que Beheshti interpreta los personajes femeninos, entre ellos, *Le Dernier Caravansérail* (2003) y *Les Éphémères* (2006); o en la interpretación de los personajes femeninos por los intérpretes masculinos disfrazados en la obra de Serra. En ambos casos, el género y

sus diversos discursos, consciente o inconsciente, juegan un papel clave en el desarrollo del contenido y la estructura de la obra.

Los comentarios de estos/as artistas nos convencieron de que existe un entendimiento erróneo y equívoco respecto a la función y aplicaciones de género en el teatro y viceversa. Al plantear preguntas nos dimos cuenta de que muchas personas a menudo artistas piensan que nuestro enfoque es un género teatral concreto involucrado con los asuntos y conflictos socioculturales, por ejemplo, la lucha contra la desigualdad y violencia de género, discursos sobre la diversidad de género, etc. Pero, volvemos a reflexionar, preguntando: ¿No hay otras funciones teatrales para el género? ¿No se puede centrar en los aspectos simbólicos y poéticos del género aplicándolos dentro del contexto teatral?

Aquí queremos aclarar que ninguno de estos casos es el enfoque principal de la tesis, aunque la conclusión a la que llegaremos nos permitirá alcanzar una mayor igualdad e inclusión entre las diferentes categorías e identidades sexuales y de género. Cabe destacar también que uno de los objetivos de nuestro trabajo es desarrollar un estudio académico y metodológico sobre las influencias, aplicaciones y manifestaciones de género/sexo en el oficio de actor, concretamente a la hora de interpretar un personaje. Además, nuestro estudio propone la posibilidad de plantear nuevas preguntas y abrir nuevas líneas de investigación sobre otras funciones, perspectivas y aspectos aún no estudiados.

En conclusión, para recuperar los vacíos y resolver las confusiones, vemos necesario incorporar los estudios feministas y de género al teatro y viceversa. Estos objetivos exigen formular un método de trabajo con un lenguaje teatral más inclusivo, operativo y práctico. Un estudio que es el resultado del cruce de teorías feministas y de género con teorías y prácticas teatrales, a través del cual llegamos a definir un nuevo género teatral, en que tanto el proceso de la selección de los actores como el de la construcción y encarnación del personaje no esté basado en las categorizaciones binarias de género/sexo.

Las instrucciones que vamos a definir a lo largo del estudio no están limitadas a contribuciones binarias, sino que son fluidas. La distribución de los personajes entre los actores, así como su construcción y encarnación, no se basa en rasgos físicos, edad, género/sexo, etc., sino que se desarrolla mediante las relaciones e interacciones entre

actor-personaje-espectador. Por ello, un intérprete adulto femenino también puede explorar el papel de un niño, o un actor adolescente puede experimentar cómo interpretar a una persona anciana. La primera pregunta que surge en este aspecto es: ¿Cómo se puede lograr este género escénico?

La respuesta es sencilla: mediante el despojo de prejuicios, la deconstrucción y reformulación de estereotipos, códigos y clichés. Además, mediante definir un nuevo lenguaje escénico basado en actitudes, gestos y expresiones variables y adaptables. Para alcanzar estos objetivos, en primer lugar, se percibe la necesidad de elaborar una metodología adecuada mediante la cual se pueda examinar la viabilidad de la propuesta, así como recoger datos e información para su posterior incorporación en diferentes partes de la tesis. Para ello, hemos desarrollado un plan de trabajo flexible, que incluye metodologías, técnicas y estrategias que vamos a usar para realizar nuestra investigación.

El presente capítulo se divide en dos secciones principales:

- Parte I: incluye los métodos, estrategias y técnicas de recogida, así como las diferentes actividades realizadas en la fase teórica y en la fase práctica de investigación.
- Parte II: aborda las aportaciones teóricas aplicadas para desarrollar el marco y definir el objeto de estudio.

Parte I. Metodología desarrollada. Métodos, herramientas y estrategias

La falta de claridad sobre cómo y por qué aplicar los estudios de género al teatro, la percepción incompleta respecto al papel del género en el teatro, así como la ausencia de una línea de investigación operativa al respecto, nos ha llevado a definir un método teórico-práctico propio de interpretación. Para lograr este objetivo, es fundamental establecer la metodología y detallar los pasos a seguir, los cuales vamos a definir a continuación. En la presente tesis hemos empleado una metodología combinada formada por dos etapas, teórica y práctica, ambas desarrolladas mediante una serie de estrategias y tecnologías multidisciplinarias de carácter cualitativo y cuantitativo. Entre ellas las más destacadas, consulta y búsqueda bibliográfica, realizar entrevistas, análisis del discurso, estancias de investigación y trabajo de campo, estudio de caso y también algunas estrategias experimentales.

Gracias a la aplicación y elaboración de diversas herramientas y técnicas para recopilar y procesar datos procedentes de diversas fuentes escritas y audiovisuales, hemos llevado a cabo lo siguiente: observación y toma de notas de campo para su posterior análisis; realización de entrevistas con diferentes grupos especializados en teatro o género; formulación de cuestiones aplicables en encuestas y cuestionarios; elaboración de diarios durante la fase práctica de la investigación; planificación e impartición de talleres y seminarios relacionados con el objeto de estudio; participación en ponencias y conferencias; asistencia a diversos espectáculos teatrales; realización de estancias de investigación; y consulta de material audiovisual para extraer datos relevantes. En todos estos casos, la investigación fue elaborada según el curso que se detalla a continuación.

Fase teórica de la investigación

Esta fase implica la recopilación, análisis y síntesis de teorías y reflexiones relevantes para el objeto de estudio. El objetivo principal es definir un marco teórico sólido que sostenga las propuestas y metodologías adecuadas, así como garantice el avance del proyecto. A continuación, estudiamos los pasos clave al respecto:

Revisión de antecedentes del proyecto

La planificación de la metodología y los pasos a seguir implica un análisis exhaustivo de las actividades realizadas en el pasado, las cuales de manera directa o indirecta influyeron en el nacimiento de la presente investigación, entre ellas cabe subrayar:

El Regreso de Prometeo: Una adaptación libre de *Prometeo encadenado* de Esquilo (2010), representado en la Iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega de Teherán, en 2008; *Infinity* (2014 [Vídeo]), un happening basado en la interacción de los/as intérpretes y el alumnado de Erasmus, representada en la Universidad de Ioannina, en 2009; y *Moderato Cantabile*, una obra inspirada por la novela con el mismo título de Marguerite Duras (1979), representada en el Centro Internacional de Lengua y Cultura Francesa de Teherán, en 2010 (Recycling Performance Factory, s.f.-a [Página web]).

War knocking my window: una creación colectiva en colaboración con el grupo de intérpretes procedentes de Japón, Inglaterra, Malasia, Kazajistán y Corea de Sur, representada en *Gwangju International Performance Arts Festival* en 2010 (Taras, 2018 [Página web]).

Todos los recuerdo del actor del rey Ricardo II: conocida también como *Todas las memorias del actor del rey Ricardo II* es una obra de teatro del carácter en progreso, inspirada en la tragedia de *Ricardo II* de Shakespeare (2008), así como en los sueños y recuerdos de las personas que interpretaron. Ha sido representada en varios centros de teatro, entre las que cabe destacar, Centro Cultural María Victoria Atencia, XVII Encuentro Internacional de Teatro Universitario de Granada (Universidad de Granada, s.f. [Página web]; Diputación de Granada: Catálogo Virtual Delegación de Cultura, s.f.-a [Página web]).

Ifigenia Aquí: una creación colectiva que aborda la violencia de género a través del mito de Ifigenia, representada en el *Certamen de Teatro por la Igualdad Mariana Pineda*, en 2019 (Ayuntamiento de Granada, s.f. [Página web]; Diputación de Granada: Catálogo Virtual Delegación de Cultura, s.f.-b [Página web]).

La impartición de talleres de teatro: *Bio-Sys (Biomecánica-Sistema), Narración de la Antigua Persia y Cuerpo, Ritmo y Espacio*. Dichos talleres fueron impartidos en diferentes lugares, entre 2012-2014 (Recycling Performance Factory, s.f.-b [Página web]).

El resultado de este periodo fue la redacción del primer borrador del manifiesto de teatro titulado *Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā || Kā.Bā.Ŷ*. [La Fábrica de Reciclaje del Performance || F.R.P.] en farsi (Zekri, 2014 [Texto inédito, PDF]; Anexo I: 589). Sobre el contenido de este texto y sus aplicaciones en nuestra tesis hablamos en el capítulo III, Parte I “Reciclaje y sus aplicaciones al arte” (pp. 198-224).

De diferentes actividades realizadas en esta etapa recogimos una inmensa cantidad de datos, incluyendo notas, fotografías y vídeos. La revisión de antecedentes proporcionó las razones y el contexto necesario para situar nuestro proyecto dentro del campo académico, justificando su desarrollo. Además, permitió identificar vacíos, planificar los pasos a seguir y determinar herramientas metodológicas adecuadas. Aunque la información de esta fase no está incorporada de manera directa, nos facilitó la consulta bibliográfica, redacción del plan de investigación (Zekri, 2019 [Texto inédito, PDF]) y la introducción de la tesis.

Consulta y búsqueda bibliográfica

Para el desarrollo del marco teórico, revisamos las cuestiones centrales del proyecto, estudiando el estado actual del objeto de estudio. Este paso consiste en el estudio de material teórico recogido de numerosas obras, clasificadas según su función y aportación, en los siguientes dos grupos:

- **Publicaciones acerca del marco teórico:** Para ampliar nuestro conocimiento teórico sobre el estado actual del objeto de estudio, hemos estudiado las investigaciones y reflexiones publicadas al respecto. También estudiamos distintos aspectos feministas y de género de las relaciones de poder como asimetría, manipulación, explotación e inequidades estructurales de género y de sexo entre personas interlocutoras, así como su impacto en distintas esferas de la sociedad como la cultura, la educación y la

política. La revisión y análisis de las obras consultadas están elaborados a lo largo del primer capítulo de la tesis.

- **Teorías aplicadas al marco teórico:** Tras reunir las investigaciones publicadas sobre el estado de la cuestión, hemos consultado las teorías y reflexiones que, de manera directa o indirecta, abordan e influyen en la elaboración del planteamiento del marco teórico, la justificación de su validez y viabilidad. En este paso, estudiamos las aplicaciones y aportaciones de las teorías feministas y de género en los métodos teatrales y viceversa. También analizamos y comparamos numerosas teorías y estudios de performance y performatividad, determinando puntos comunes, relaciones, interacciones y vacíos entre el material consultado y el objeto de estudio. De este modo, destacamos la importancia de nuestra investigación como material clave para plantear nuevas perspectivas y mitigar lagunas en el conocimiento. La definición de este material, así como su aportación e incorporación a la tesis, están bien reflejadas en el próximo apartado.

Estudios de Análisis del Discurso

Esta fase se centra en el análisis del discurso, como una herramienta metodológica clave para examinar cómo se construyen, mantienen y transforman significados en distintos contextos. La combinación del análisis crítico y comparativo proporciona una comprensión profunda y multifacética del estado de la cuestión y el objeto de estudio, revelando no solo lo que viene en el contenido, sino por qué y cómo se dice de tal manera. Esta herramienta nos permite estudiar diversas perspectivas y enfoques teóricos aplicados, definir la propuesta del reciclaje de género en el contexto teatral, proporcionar una lectura reflexiva al respecto, realizar análisis críticos y comparativos de los casos de estudio, alcanzar una perspectiva propia y desarrollar la base teórica. Los pasos se desarrollan mediante un proceso creativo y experimental, en el que llevamos a cabo un estudio práctico y teórico sobre los tres siguientes personajes femeninos:

- Clitemnestra en *La Orestea* (Esquilo, 2021).
- Isabella de Valois en *Ricardo II* (Shakespeare, 2008: 123-213).
- Sayyidah Zaynab en el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135).

En cada texto y desde una perspectiva no binaria, examinamos los comportamientos ambiguos y los aspectos andróginos de dichos personajes. Además, realizamos un análisis teatral sobre el contenido de los discursos que pronuncian en público y sus impactos en la dominación patriarcal del poder. Más concretamente, estudiamos la ambigüedad de la personalidad de Clitemnestra y los efectos sociopolíticos del discurso que pronuncia para dar la bienvenida a Agamenón; el anonimato y la *transtemporalidad* ⁴⁶ de Isabella de Valois, su misión al contar la historia de la caída del rey Ricardo II y su relación con la feminidad y la continuidad; y por último la espiritualidad de Zaynab y su sermón presentado en la corte del califa como un acto de revelación femenina.

Los resultados alcanzados de los análisis, por una parte, estarán incorporados en los diferentes apartados de la tesis, permitiendo el desarrollo y la profundización del marco teórico; por otra, nos servirán para la redacción de un texto de teatro durante la estancia artística realizada para la fase práctica de la investigación, proporcionando también numerosos detalles necesarios para el proceso de encarnación escénica de dichos personajes para la muestra final de la estancia.

Entrevistas, encuestas y cuestionarios

Durante la investigación, realizamos una serie de entrevistas, tanto presenciales como a distancia, con diferentes personas de distintos países, a menudo académicas y/o artistas polivalentes. El listado de las personas entrevistadas se encuentra en el capítulo IV de la tesis, apartado “Entrevistas realizadas. Un contraste de opiniones” (pp. 325-332), así como en la sección del Documentos de Archivo, “Entrevistas realizadas” (pp. 583-585). Para llevar a cabo esta actividad, pedimos a todas las personas que firmaran el documento de *Consentimiento Informado General* (Anexo IV: 602) autorizándonos a incorporar sus datos en la tesis.

⁴⁶ Hasta la fecha de redacción de la tesis, el *Diccionario de la lengua española* no recoge este término. Nosotros lo empleamos en el contexto teatral y de género para hacer referencia a una persona real o un personaje teatral cuya existencia no está limitada por el tiempo ni las fronteras físicas. En otras palabras, una persona que puede viajar en el tiempo o, que ha estado en el pasado, presente y futuro. Empleamos este término como uno de los rasgos ambiguos de los personajes femeninos analizados en el capítulo V de la tesis, “Estudio de Caso”.

Fase práctica de la investigación. Naghsh-poosh en el trabajo de campo

Esta fase se centra en la aplicación e implementación de métodos y técnicas para recoger y analizar datos más empíricos. En este paso, con una mirada etnográfica teatral y mediante una serie de actividades prácticas, desarrollamos una metodología propia de carácter laboratorio y experimental. Utilizamos estos términos para enfatizar los imprevistos y resultados no esperados que pueden surgir a lo largo del camino. Empleamos el teatro etnográfico como una herramienta antropológica para abrir una conversación reflexiva con la investigación, especialmente en relación con las raíces mitológicas e históricas del género/sexo y sus aplicaciones al contexto teatral.

Para ello, nos situamos en el lugar del investigador-intérprete-observador. Primeramente, impartimos varios talleres de teatro con diferentes grupos destinatarios, donde exploramos la interpretación invertida, representando personajes teatrales con género/sexo opuesto al propio. Además, a través del trabajo de campo durante un proceso creativo teatral, asumimos el rol de *doer*-intérprete para explorar la capacidad performativa de nuestro cuerpo y voz. Para ello, mediante la aplicación de la técnica *naghsh-poosh* interpretamos los personajes femeninos analizados para el estudio de caso. Simultáneamente, como observadores-espectadores, adoptamos una perspectiva externa para analizar nuestros rasgos y comportamientos corporales influenciados y/o asociados al género/sexo. Finalmente, en nuestro papel de investigador, recopilamos datos necesarios para luego incorporarlos en la tesis.

Otro aspecto innovador del proyecto es la combinación de las teorías y métodos teatrales de origen occidental con la técnica *naghsh-poosh*, una serie de instrucciones para la interpretación de diversos *naghshes*⁴⁷, aplicadas en los espectáculos tradicionales iraníes. En cuanto a los métodos teatrales europeos, empleamos las aportaciones clave del sistema de interpretación de Stanislavski desarrollado en sus obras completas (1977a, 1977b y 1979), la técnica del distanciamiento del teatro épico (Brecht, 1970/2004 y 1987) y también algunos discursos importantes del teatro pobre (Grotowski, 1971). De todos

⁴⁷ *Naghsh* es un término usado en farsi, derivado de la palabra *naghshi* [pintar], con diversos significados usados en distintos contextos, entre ellos cabe destacar “dibujo, papel, rol, pintura” y en los espectáculos tradicionales iraníes se usa para hacer referencia a un papel o personaje teatral (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-b). De su amplio significado y función teatral hablamos en el apartado “*Naghsh-poosh* [vestir la figura] y sus aplicaciones” en el capítulo III de la tesis (pp. 279-314).

estos puntos, sus similitudes y contradicciones con nuestro objeto de estudio hablamos en la segunda parte de este capítulo.

De momento basta decir que, la técnica *naghsh-poosh*, como una guía de actuación que aún sigue siendo practicada, junto a los métodos europeos de interpretación teatral, están usadas para la fase práctica. Este paso incluye una combinación de enfoques cualitativos y cuantitativos, aplicada al desarrollo de las actividades teatrales de la fase práctica, con el fin de examinar la propuesta de reciclaje de género mediante la construcción y encarnación de los personajes teatrales analizados en el capítulo V de la tesis, más concretamente, Clitemnestra, Isabella de Valois y Sayyidah Zaynab.

Talleres y muestras finales (1ª etapa práctica)

El bienio 2018-2020, impartimos una serie de talleres de teatro bajo la designación “Reciclaje del género del intérprete” para distintos grupos destinatarios en varios centros culturales. Durante este período, junto a los participantes, exploramos diversos métodos de interpretación, los que hemos mencionado en el apartado anterior. El objetivo principal fue explorar los factores influyentes en la relación del actor consigo mismo y con los demás, sobre todo las manifestaciones y aplicaciones del género/sexo al respecto. Más concretamente, estudiamos cuál es el papel del género/sexo en la relación del intérprete con el personaje que representa, y cómo las subversiones escénicas del género impactan en la asociación y percepción del público. Para alcanzar este fin, hemos tenido que grabar vídeos y audios de las sesiones y ensayos, así como preparar cuestionarios y hacer encuestas.

El taller más relevante para nuestro proyecto, del cual conseguimos recopilar datos importantes tuvo lugar en La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada (2019 [Página web]). Los/las participantes del taller experimentaron con diversos personajes teatrales recogidos de diferentes obras de teatro, representando a menudo los del género/sexo opuesto al propio. La muestra final fue una combinación de las cinco escenas elegidas de *La Oresteia* (Esquilo, 2021), *The Tragedy of Julius Caesar* (Shakespeare, 2008: 879-882), el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135), *Ricardo II* (Shakespeare, 2008: 123-213) y *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos, representado*

por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade de Peter Weiss (1966: 116-119).

Al final de la representación, para evaluar la función y el impacto hicimos encuestas, tanto con los/as intérpretes de la obra como con el público. Los datos recogidos, de manera directa o indirecta, fueron incorporados a diferentes capítulos de la tesis. Sin embargo, con el fin de proteger los datos, se ha mantenido la confidencialidad y el anonimato de los participantes, ya que el interés de esta investigación se centra exclusivamente en la información proporcionada.

Los hallazgos y datos recogidos en esta parte han sido fundamentales para plantear cuestiones esenciales relevantes para determinar los pasos e instrucciones del proceso de reciclaje, permitiéndonos desarrollar una propuesta no binaria de interpretación teatral y definir los rasgos de un espectáculo reciclado bajo un nuevo género escénico. La elaboración de los pasos y descripción de las actividades realizadas (análisis, preguntas, cuestionarios, tablas, etc.) se encuentra en diferentes apartados del capítulo V de la tesis. Los resultados obtenidos no solo facilitan la aclaración del enfoque teórico de este trabajo, sino que también sirven como material de estudio para futuras investigaciones y el desarrollo sistematizado de propuestas teatrales más inclusivas.

Tabla 3. *Perfil de audiencia*

Número de participantes	Edad	Género/sexo
20 personas	+18	Sin definir

Tabla 4. *Perfil de participantes*

Número de intérpretes	Edad	Género/sexo
8 personas	+18	Mencionado en los cuestionarios

Estancia de cotutela (Etapa media)

Para ampliar nuestro conocimiento internacional sobre el objeto de estudio, a partir del curso académico 2021-22, tenemos planeado realizar una estancia de cotutela de seis meses en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Modernas de la Universidad de Bologna. Durante este periodo, llevaremos a cabo las siguientes actividades:

- Participación en las actividades organizadas por el departamento.
- Asistencia a actividades teatrales como talleres, espectáculos, festivales, etc., tanto en Bologna como en otras ciudades de Italia.
- Realización de entrevistas con artistas, investigadoras y académicas del campo del teatro y género.
- Consulta bibliográfica.
- Desarrollo del marco teórico de la tesis.
- Revisión de las cuestiones y objetivos de la investigación.
- Trabajo de campo para recoger datos relevantes.

Estancias de creación artística. *Autoinvestigación*⁴⁸ (2ª etapa práctica)

A diferencia de la primera etapa de la fase práctica, en la que se trabajaba con otras personas, este paso se centra en un trabajo más individual, basado en un proceso de autorreflexión y creación propia. Esta etapa es fundamental para la evolución del proyecto, siendo desarrollada a través del trabajo de campo y las siguientes técnicas y estrategias:

- Técnicas de *autoobservación*⁴⁹, como observar los gestos y comportamientos corporales en un espejo mientras estamos interpretando un papel, dividir los movimientos en los fragmentos más pequeños, grabar la voz, etc.

⁴⁸ Hasta la fecha de redacción de la tesis, el *Diccionario de la lengua española* no recoge este término. Al usarlo en nuestro contexto, nos referimos al proceso individual de observación, exploración y creación teatral. Contrariamente a las actividades teatrales realizadas en la fase anterior, esta etapa se centra en los aspectos individuales del oficio de actor, su relación consigo mismo, con el personaje que representa y con el público. La elaboración y los detalles de los pasos a seguir se encuentran en el apartado de la segunda fase práctica de la investigación, en el capítulo V de la tesis.

⁴⁹ Aunque no la recoge el *Diccionario de la lengua española*, sí lo hace la *Nueva gramática de la lengua española* (2009: 672, 10.3a). Al usar este término, hacemos referencia a la observación que realiza un sujeto de su propia existencia. Es decir, el proceso mediante el cual una persona reflexiona sobre sí mismo, sus propios pensamientos, emociones, comportamientos y reacciones. En nuestro contexto, este término implica que el actor se observe a sí mismo, su apariencia corporal, sus comportamientos, etc., prestando

- Comprobar la veracidad de las hipótesis y propuestas presentadas mediante un proceso práctico que incluye ensayos y entrenamientos realizados de manera individual, así como la toma de notas y la obtención de resultados y consideraciones.
- Aplicación de teorías, métodos y técnicas relevantes en los ejercicios y ensayos, así como la obtención y registro de datos específicos. Por ejemplo, emplear la teoría de la performatividad de género butleriana en el escenario para crear nuevas formas de expresión y comportamiento. Este proceso está detallado en el capítulo V de la tesis, más concretamente, en lo referente a la construcción de los rasgos y aspectos exteriores, como el maquillaje, el vestuario y la apariencia del personaje teatral (pp. 428-496).

En esta fase, a partir de 2022, hemos participado en varios programas y residencias artísticas, destacando “Artist residencies intended for theatre companies and individual artists” organizado por el Instituto de Grotowski en Wroclaw, Polonia (The Grotowski Institute, s.f.-b [Página web]). Durante la estancia participamos en diversas actividades como talleres, ensayos y entrenamientos físicos. El objetivo fue llevar a cabo la *autoinvestigación* y *autoobservación*, ambos conceptos definidos en el apartado anterior.

El resultado fue un método combinado para la preparación del actor, la construcción del papel y la comunicación con el público, el cual incluye una serie de ejercicios corporales y vocales, herramientas de interpretación, estrategias de comunicación e instrucciones de *naghsh-poosh* para interpretar los tres personajes femeninos mencionados anteriormente. Con respecto al género y sus aplicaciones a nuestro estudio, recogimos reflexiones de Butler sobre la construcción y performatividad de género mediante las inscripciones de gestos y comportamientos sociales (1999/2011: 253-277; 1990: 270-282).

Como conclusión, al final de la residencia organizamos un encuentro semi teatral, combinando un espectáculo-conferencia de carácter interactivo. En este evento, aplicamos una estrategia directa para comunicar con el público. La muestra final fue desarrollada inspirada en los textos teatrales que forman parte del estudio de caso. La

atención a cómo se siente, cómo actúa y cómo interactúa con el personaje que representa, cómo influye en la percepción del público. Este proceso permite al actor explorar sus habilidades, capacidades y limitaciones, estableciendo una conversación más profunda con la persona que encarna y con los demás.

estructura de la obra está influenciada por la de los espectáculos tradicionales iraníes, por lo que consta de un sistema narrativo episódico sin coherencia y una línea de historia concreta. Tampoco existen personajes dramáticos, ni la regla de las tres unidades aristotélicas definidas por el filósofo griego en *La Poética* (Aristóteles, 1974: 144-151; Kommerelle, 1990: 168; Pavis, 1980: 527). Al final de la representación, pedimos a las personas que compartieran sus opiniones en una mesa redonda. De esta manera, conseguimos abrir un debate interactivo sociocultural. Toda información sobre los diferentes pasos realizados se encuentra en diferentes apartados del capítulo V de la tesis.

Tabla 5. *Guion de entrevistas*

1	Nombre y apellido:
2	Edad:
3	País de nacimiento:
4	Profesión actual como artista
5	¿El género tiene una cualidad performativa? Y, si es así ¿la actuación de género es un proceso interno que evoluciona desde dentro hacia afuera, o viceversa?
6	¿Existen referencias literarias en los textos teatrales para determinar la identidad de género de los personajes dramáticos? Y, si es así ¿cómo los/as actores/actrices pueden representar las distintas actitudes y comportamientos de género de cada personaje dramático?
7	¿Cómo es el lugar y el papel del género en el trabajo del actor?
8	¿Cómo un actor/actriz puede aplicar su voz y su cuerpo como herramientas performativas para trascender los límites u obstáculos del sexo y el género?
9	¿Cómo se influyen, mutuamente, los comportamientos y actitudes de género del actor y los personajes teatrales?
10	¿Hay alguna relación entre el trabajo sobre las acciones físicas con los comportamientos de su género-sexo?
11	¿Cuáles son las características del estado de <i>trance</i> y su papel en el teatro laboratorio de Grotowski?

	¿Cómo el género, sus manifestaciones y comportamientos influyen en la relación del intérprete consigo mismo?
12	¿Cómo las manifestaciones del género/sexo del actor y del personaje impactan/influyen en la percepción de público?
13	¿Cómo la construcción de diversas identidades sexuales y de género en el teatro influye en la percepción de la audiencia?
14	¿Cómo las teorías y prácticas teatrales pueden abordar las preocupaciones y cuestiones relacionados con el discurso de género/sexo?
15	¿Es posible que un actor pueda representar un papel sin destacar los comportamientos asociados al género/sexo del propio?

Tabla 6. *Plan de trabajo, metodología y pasos a seguir*

Fase teórica
1. Revisión de antecedentes del proyecto. 2. Consulta y búsqueda bibliográfica. ▪ Publicaciones acerca del objeto de estudio. ▪ Publicaciones sobre teorías y métodos aplicados. 3. Estudios de análisis del discurso. Análisis crítico y comparativo.
Fase práctica
1. Trabajo de campo, métodos y herramientas experimentales. 2. <i>Naghsh-poosh</i>. Aplicaciones al estudio de caso. 3. Actividades teatrales. Talleres y muestras finales. 4. Estancia de investigación cotutela. 5. <i>Autoinvestigación</i> y desarrollo experimental. 6. Estancias y residencias artísticas. 7. Entrevistas, encuestas y cuestionarios.

Parte II. Aportaciones teóricas, desde Stanislavski hasta Butler

Como hemos definido en el capítulo I de la tesis, “Estado de la cuestión. Abordajes teóricos y publicaciones sobre el objeto de estudio”, el presente trabajo es una investigación de carácter multidisciplinar e innovador, combinando estudios de teatro y estudios de género (pp. 57-62). Para profundizar nuestro conocimiento, primero hemos tenido que estudiar los métodos y teorías teatrales, en las cuales actor y espectador juegan un papel central. Pues, ambos están vivos y poseen un cuerpo que, por una parte, funciona como un espacio-herramienta de la construcción de género/sexo, por otra, sirve como un instrumento musical, siendo capaz de producir sonido.

Tales características, nos exigieron ampliar nuestra área de conocimiento sobre la performatividad, tanto corporal como de género. Por ello, estudiamos las reflexiones de Butler (1999/2011) al respecto. También como obras complementarias, estudiamos *How to Do Things with Words* de John Austin (1975/2018). Esta obra nos ayudó a comprender mejor el concepto de la performatividad en el contexto literario, más concretamente, la transformación de un concepto en un acto, en nuestro caso, género a los comportamientos y gestos corporales. Entre otras obras fundadoras que nos sirvieron para el desarrollo del planteamiento teórico de la tesis cabe destacar las de autores como, Aristóteles (1974), Simone de Beauvoir (2008), Walter Benjamin (1966 y 1975), Michel Foucault (1994, 2009a y 2009b), Sigmund Freud (2018 y 2020), Luce Irigaray (1992 y 1998), Max Kommerelle (1990), Platón (1988) y Janet Sayers (2020).

El teatro europeo, especialmente a partir de la mitad del siglo XIV, ha contado con diversas personas pensadoras y teóricas a menudo centrando sus reflexiones en la relación del actor y el espectador o en otros factores y elementos que de manera directa o indirecta están influenciados por esta relación o viceversa. James Roose-Evans en *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook* (2001), propone una narrativa histórica bastante completa sobre aquellas personas teóricas, artistas y/o compañías de teatro que aportaron alguna teoría, reflexión y/o método al respecto.

En esta obra estudia figuras clave del teatro contemporáneo, cuyas aportaciones impactaron tanto en la estructura como en el pensamiento de teatro, entre ellas cabe destacar: Konstantín Stanislavski a través de su método fundador conocido como el sistema, centrado en la preparación del actor en el proceso de la construcción y encarnación del personaje; Vsévolod Meyerhold, a través del sistema de la formación y

entrenamiento del actor conocido como la biomecánica; Edward Gordon Craig y definir el actor como una *supermarioneta*; Adolphe Appia y sus nuevos aportes respecto al uso de la luz en teatro; Antonin Artaud y el teatro de la crueldad; Erwin Piscator y la aplicación de la fotografía y cine al teatro; Bertolt Brecht y las aportaciones del teatro épico; Jerzy Grotowski a través del teatro laboratorio-pobre; Ariane Mnouchkine mediante su teatro de creación colectiva; Peter Brook y la propuesta teatral conocida como el espacio vacío; y Martha Graham y sus innovaciones en el teatro-danza.

Entre las teorías y métodos pioneros mencionados (Roose-Evans, 2001) escogimos el sistema teatral del director y teórico ruso, Konstantín Stanislavski (pp. 6-14), las estrategias de distanciamiento y alienación del director alemán, Bertolt Brecht (pp. 66-70) y algunas aportaciones del teatro laboratorio-pobre del director y pensador polaco, Grotowski (pp.145-151). El trabajo del actor sobre sí mismo y sus relaciones escénicas es el enfoque central de todos estos teóricos, lo que junto a la teoría de la performatividad de género de Butler (1999/2011: 253-277) nos ha servido como material base e inspirador para el desarrollo del planteamiento teórico de nuestra tesis.

Entre la bibliografía consultada respecto a las teorías y métodos aplicados cabe destacar las obras completas de Stanislavski tituladas *Mi vida en el arte* (1972), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1977a), *El trabajo del actor sobre su papel* (1977b), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1979). En esta serie este director y teórico del teatro desarrolla un método de interpretación escénica conocido como el sistema, centrado en el proceso de preparación del actor, y la construcción, encarnación y caracterización del personaje teatral. Estudiamos, asimismo, la obra principal de Grotowski, mencionada anteriormente (1971 edición española /1982 versión inglés) y también las reflexiones clave de Brecht sobre la relación del actor y el espectador, entre las que cabe subrayar *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (1964/1987) y *Escritos sobre teatro* (1970/2004).

Para complementar nuestro conocimiento sobre el teatro brechtiano estudiamos las obras de Walter Benjamin sobre el teatro épico, entre ellas las más clave, *Brecht: ensayos y conversaciones* (1966) y *Tentativas sobre Brecht* (1975). Este último, proporciona un conjunto de estudios interpretativos sobre el teatro brechtiano, especialmente el apartado “¿Qué es el teatro épico? (primera y segunda versión)” donde se define las características y las instrucciones aplicadas en este género teatral (pp. 15-41).

Con respecto a Grotowski y sus aportaciones teatrales, su colaborador Thomas Richards, en su obra *At work with Grotowski on physical actions* (1995), en el apartado “Conclusiones sobre las acciones realistas” aborda el papel de las acciones físicas, tanto en la vida cotidiana como en la construcción del personaje en el escenario (pp. 175-178). También, durante nuestra estancia en el Instituto d Grotowski en Polonia, encontramos numerosas publicaciones sobre el teatro laboratorio-pobre, entre las que cabe destacar: *The unwritten Grotowski: theory and practice of the encounter* (Kris Salata, 2012), un análisis sobre las características del teatro laboratorio; y *The Grotowski sourcebook* (Schechner y Welford, 2001), un estudio profundo sobre las diferentes etapas de la carrera teatral del teórico y director polaco.

En resumen, desde una perspectiva comparativa se puede concluir que tanto Stanislavski como Brecht y Grotowski tienen como objetivo de establecer un puente de comunicación efectivo entre el actor y el espectador, aunque cada uno elige un camino distinto. El director ruso busca su fin en el teatro dramático, mientras su homólogo alemán a través del teatro épico y el polaco mediante el teatro pobre. Una de las fuentes inspiradoras comunes entre estos teóricos es *La Poética* de Aristóteles (1974), en la que el filósofo griego define la idea principal de la regla de las tres unidades⁵⁰ sobre la estructura del drama y la tragedia cuyo fin es producir “κάθαρσις” [catarsis] (pp.144-145), es decir “la purgación de las pasiones y afecciones producidas” (Pavis, 1980: 52) como una de las consecuencias de la “proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe” (Benjamin, 1966: 10).

Hasta hoy, las reglas aristotélicas han sido un campo de debate para las personas investigadoras y teóricas de teatro. Influenciado por el filósofo y teórico griego, Stanislavski define su propio enfoque teatral conocido también como teatro dramático, que tiene como objetivo producir efectos emocionales en el público. Para ello, el director ruso desarrolla un método de interpretación, conocido como el sistema, centrándose en el trabajo del actor, su relación consigo mismo y con el personaje que representa. El actor del sistema comunica con el espectador a través del personaje, involucrándolo emocionalmente con el contenido e historia de la obra. En cierto modo, se puede concluir

⁵⁰ Esta regla surgió en los siglos XVI y XVII tras conocer las aportaciones de Aristóteles mencionadas en *La Poética* (1974). La unidad de acción: en una obra de teatro solamente se puede desarrollar un conflicto o asunto; la unidad de tiempo: la historia de la obra tiene que pasar solamente en un día; y la unidad de lugar: todos actos se tienen que desarrollar en un lugar único (Pavis, 1980: 527; Aristóteles, 1974: 144-145).

que el teatro dramático a través del sistema da más preferencia a los sentimientos y emociones que al pensamiento crítico.

Al contrario del director ruso, Brecht no está interesado en el sistema del teatro dramático aristotélico. Por ello, este director alemán decide andar por un camino distinto, estudiando formas tradicionales de interpretación del antiguo teatro chino, en las que actor y espectador experimentan otra forma de comunicación basado en el distanciamiento entre los intérpretes, los papeles que representan y el público. Así que, influenciado por prácticas teatrales asiáticas, este director alemán crea un método propio, conocido también como el teatro épico. Su propuesta no sigue las normas aristotélicas, sino que proporciona un sistema opuesto, cuyo fin es generar *Verfremdungseffekt* o *V-Effekt* [efecto de alienación], tal y como lo que ocurre en el teatro chino (Brecht, 1964/1987: 91-99). Walter Benjamin (1975) afirma que este tipo de teatro tiene como objetivo crear distancia entre la realidad y la teatralidad, así como entre el intérprete y el papel que representa, evitando de esta manera la involucración completa del público en lo que transcurre en el escenario (pp.15-31).

Para ello, a través de la aplicación de un conjunto de técnicas escénicas conocidas como el distanciamiento reduce la importancia del personaje dramático, evitando así, que la audiencia se identifique emocionalmente con los personajes de la obra. Dicho de otra manera, el teatro épico tiene por objetivo establecer una relación más directa e interactiva entre intérpretes y espectadores. Para ello, sitúa a la audiencia en el lugar de una persona observadora y crítica, provocándole de este modo una reflexión sobre su papel para el desarrollo sociopolítico de la sociedad.

Alimentándose de sus predecesores, Grotowski escoge un camino intermedio; por un lado, estudia el teatro de la crueldad de Artaud, teórico francés, diversos ritos y prácticas asiáticas y del sur de América; por otro, sigue estudiando las propuestas de Stanislavski y de Brecht sobre el trabajo del actor en los gestos y acciones físicas. Asimismo, experimenta estrategias y herramientas de comunicación para establecer una relación más ritual entre actor y espectador, determinando un papel más reflectivo y activo para ambos.

Grotowski toma algunas ideas de “la catarsis de Aristóteles” (Pavis, 1980: 52) y también de la alienación brechtiana (Benjamin, 1975: 15-31; Brecht, 1964/1987: 91-99) para desarrollar un tipo distinto de encuentro ritual-teatral cuyo objetivo produzca efectos

tanto en las emociones como en la razón del espectador. Para ello, Grotowski crea su propia propuesta teatral conocida como teatro pobre, en que el actor se considera un ser sagrado cuyo objetivo final es lograr un estado de *trance*, es decir, usar todas sus potencias psíquicas y corporales, que “emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (Grotowski, 1971: 10). En este tipo de encuentro el espectador se convierte de una persona pasiva en un participante activo que acompaña al actor en este rito teatral.

Como puede observarse, al contrario que el teatro dramático, el teatro pobre no se interesa por el espectador que va al teatro para relajarse. Tampoco le interesan aquellos/as espectadores/as que tienen la necesidad de reflexionar y/o expresarse intelectualmente. De hecho, el público ideal de Grotowski tiene hambre espiritual y la necesidad de analizarse a sí mismo a través del teatro. Para este tipo de espectador, el teatro sirve como un punto de encuentro y confrontación, tanto con otras personas como consigo mismo.

Tanto las contradicciones como los vínculos que existen entre estas teorías nos han llevado a proponer un estudio reflexivo cuyo sistema está basado en una exploración experimental teórica y práctica. Para lograr nuestro fin, a continuación, con una lupa feminista y de género, buceamos dentro del mar de teorías y métodos mencionados para extraer el material útil e incorporarlo a nuestro estudio. De esta manera, podemos proponer nuestro propio método teatral cuyo objetivo es establecer una relación en la cual, tanto el intérprete como el espectador, en un encuentro íntimo e interactivo, pueden reconectar consigo mismos y lograr un autoanálisis reflexivo sobre su existencia espiritual y física.

Debido al carácter multidisciplinar e intertextual del marco teórico de la presente tesis, hemos tenido que retomar algunas aportaciones (términos, técnicas y/o herramientas, etc.) elaboradas por estos teóricos en sus obras (Stanislavski, 1977a, 1977b y 1979; Brecht, 1970/2004 y 1987; Grotowski, 1971), para su posterior aplicación en nuestro trabajo; más concretamente, hemos recogido algunas técnicas y herramientas usadas en el proceso de la construcción e interpretación del personaje, del sistema de Stanislavski; la técnica de distanciamiento, la repetición e imitación de los gestos, del teatro épico de Brecht; y el trabajo sobre las acciones físicas y el estado de *trance*, del teatro pobre de Grotowski.

A continuación, compartimos un resumen sobre los discursos clave de las teorías y reflexiones de cada teórico, así como sus contribuciones y aplicaciones a nuestra

investigación. Antes de profundizar más, queremos señalar que las obras clave de los estos teóricos fueron escritas normalmente de manera directa en otros idiomas o, mediante traducciones o a través de sus seguidores llegados a otros países. El sistema de interpretación de Stanislavski, a través de sus estudiantes y colaboradores, llegó a muchos lugares, convirtiéndose en el método principal de interpretación que fue enseñado en muchas escuelas de teatro (Hodge, 2010: 144-164; TMW, 2011 [Vídeo]); Brecht, tuvo que huir del régimen nazi alemán, viviendo en varios países y redactar sus reflexiones en varios idiomas (Brecht, 1977a y 1977b y 1979); y respecto a Grotowski, vivió durante la época del comunismo en Polonia, y según algunas personas que colaboran con el Instituto de Grotowski, no se podían publicar libros en polaco (Comunicación personal no editada, presencial, agosto de 2022). Debido a esta razón, este director y pensador redactó con otras personas bajo su supervisión sus obras a menudo en italiano e inglés.

Por ello, la palabra actor “актёра, aktera” (Carnicke, 1984: 481–494) con un sentido general y más neutro tiene un uso habitual en los escritos de estos teóricos, haciendo referencia a una persona que actúa en el escenario y está involucrada en los actos y las acciones de la obra. Stanislavski y Brecht usan este término a lo largo de toda su trayectoria teatral, mientras Grotowski lo emplea más en los primeros años de su carrera, sobre todo cuando define el factor principal de teatro “¿Puede existir el teatro sin actores? No, no conozco ningún ejemplo de esto” (Grotowski, 1971: 26). Sin embargo, en sus últimas etapas de investigación teatral usa más “doer y Performer” (Wolford y Grotowski, 2001: 374-381).

Respetando a todos ellos al explicar sus aportaciones, usamos igualmente el vocablo “actor”, excepto cuando tiene la necesidad de hacer un desdoblamiento de género en la misma palabra o de emplear otros sinónimos según el contexto.

Stanislavski: vivir y existir; el “Yo” encarnar al “Otro”

El sistema de Stanislavski no sólo propone un método de interpretación teatral, sino que también abre un discurso existencial sobre la vivencia de un/a ser, actor, en lugar de otro/a ser, personaje (papel). En este método, mediante un largo proceso físico y mental, el actor desde su primer encuentro con el papel trabaja para existir y vivir como él/ella. Este proceso se divide en las siguientes fases:

- El trabajo del actor sobre sí mismo (preparación corporal, vocal y mental)
- El proceso de preparación del papel
- Encarnación y caracterización del personaje
- Vivir y experimentar como él/ella

A lo largo de este proceso, el actor aprende cómo aplicar su creatividad e imaginación para entrar en el papel y cómo usar su memoria emotiva para interpretarlo. También estudia diversos textos de teatro para hacer análisis de las circunstancias dadas, descubrir el subtexto y trabajar sobre los siete planos del papel, es decir, el plano estético, teatral, pictórico, dramático, plástico, psicológico y musical.

Stanislavski, para definir su sistema de interpretación, recoge varios personajes de diferentes textos teatrales para el estudio de caso. Entre ellos, nos interesa hablar de Sofía, personaje femenino de la comedia rusa *La desgracia de tener ingenio* de Aleksandr Griboyédov (Stanislavski, 1977: 92). El director ruso, en la primera fase de su trabajo plantea varias preguntas básicas, por ejemplo: ¿Qué pasaría si yo fuera mujer como Sofía? ¿Cómo yo puedo ser una mujer? ¿Y, qué medidas, herramientas y técnicas me pueden facilitar la transformación de yo en otra (Sofía)? (pp. 92-94).

Para encontrar respuestas, Stanislavski define una serie de herramientas y técnicas que permiten a un actor existir, sentir y vivir como el personaje que va a interpretar. Nos interesa hablar concretamente del “si mágico”, la imaginación, la memoria emotiva y las acciones físicas.

El “si mágico” y la imaginación.

Este factor es la herramienta clave del sistema. Comenzar la interpretación con esta palabra permite al actor entrar en el mundo de los imposibles. A través de decir: “si yo fuera este personaje” o “si yo pudiera hacer esta actividad”, el intérprete puede abrir cualquier puerta imaginaria, siendo capaz de hacer todas las actividades que el mundo del escenario le impone, situándose en el lugar del personaje que va a representar, con otro nombre y con otro género/sexo, como el caso del actor que va a ser Sofía.

Es cierto que el “si mágico” como una estrategia de interpretación facilita a los/as actores la encarnación de diversos personajes y realización de tareas y actividades escénicas, sin embargo, faltan otras herramientas complementarias. En este sentido, la imaginación es otro instrumento clave, permitiendo que un actor se pregunte a sí mismo: ¿Qué se sentiría si estuviera en el lugar de esa persona, por ejemplo, Sofía? ¿Y, qué haría si estuviera en su lugar? De esta manera, el intérprete del papel de Sofía, a través de esta herramienta, puede imaginarse qué actividades suele hacer Sofía, cómo se siente, cómo camina, cómo habla, etc.

Una vez que el actor se ponga en el lugar del personaje, necesita aprender cómo hacer lo que suele hacer el personaje y cómo sentirse emocionalmente a la hora de hacer tales actividades; en el caso de Sofía, preguntando: ¿Cómo hace Sofía tal actividad? ¿Y, cómo se siente mientras la está haciendo? Para dar este paso, Stanislavski propone el uso de la memoria emotiva, un enorme archivo de imágenes y recuerdos grabados en la parte inconsciente de las personas. De este modo, el actor para la encarnación del papel tiene que hacer una búsqueda profunda dentro de su memoria y hallar todo lo que necesita.

Por ejemplo, si Sofía es una asesina y tiene que matar a alguien, entonces, su actor tiene que buscar un recuerdo real en el cual, por alguna razón el/ella haya terminado con la vida de otra criatura viva, por ejemplo, un insecto. A partir de ese momento concreto, dicho actor ya se puede sentir como si fuera una persona asesina. Solamente tiene que aumentar el grado emocional y sentimental de su acto, matar un insecto, a un nivel suficientemente aceptable para presentar una escena del asesino de una persona en teatro. Dicho de otra manera, poseer el sentimiento de ser asesino/a de un insecto, aún no es suficiente para mostrar el acto de matar un ser humano en teatro y, por esto, hay que acrecentarlo en un nivel más grande.

Objetivos y acciones físicas

Las siguientes preguntas surgen respecto a los aspectos físicos del personaje, es decir, el proceso de encarnación del papel: ¿Cómo actúa Sofía? ¿Cómo se mueve? ¿Cómo son las actitudes, costumbres y comportamientos de este personaje? ¿Cómo suele hacer sus actividades diarias? ¿Qué aspectos tiene? ¿Cómo se viste? y muchas más preguntas que el intérprete de este papel necesita preguntarse.

Para responder a estas preguntas el método de actuación de Stanislavski propone una exploración metódica cuyo objetivo es descubrir aquellos hechos, objetivos, actos y acciones físicas que existen, de manera clara y/o escondida, dentro del texto del actor. Esta búsqueda permite a un actor definir cómo se comporta y cómo se expresa. En este camino, todos los datos y referencias que lleva algún signo físico y/o performativo pueden servir como material físico en el proceso de encarnación del personaje. Por ejemplo, si en una escena Sofía tiene hambre, entonces, su agente actuante puede preguntar: ¿Qué harías si ella/Sofía no ha comido nada y está con hambre?

Para ello, el/la intérprete del papel de Sofía, en primer lugar, tiene que estudiar y analizar el objetivo y acto central de esta escena, en este caso tener hambre y comer. Después ha de estudiar el acto de cómo hallar la comida. Para ello, debe planificar las actividades necesarias para realizar este acto, en este caso, buscar la comida. Finalmente, concretar acciones, comportamientos y gestos físicos de Sofía, los cuales sirven para expresar el sentimiento de hambre y conseguir la comida, por ejemplo, tocarse la barriga, andar hasta la cocina, coger el asa de la nevera, abrirla, mirar dentro de la nevera, decidir qué coger para comer, etc.

Tras estudiar el proceso de preparación y encarnación del personaje, nos hemos dado cuenta de que este discurso tiene mucho para incorporar al marco teórico del presente trabajo. Concretamente podemos volver al proceso de interpretación de Sofía, pero esta vez, interpretar este papel a través de un actor masculino. Al principio, es posible que a este actor el interpretar un personaje femenino le parezca algo difícil. Las preguntas que le surgirán, probablemente, sean: ¿Cómo es una mujer? ¿Cómo es la cualidad femenina? ¿Cómo puedo ser a una mujer? ¿Cómo es Sofía? ¿Cómo puedo interpretar/encarnar un personaje femenino?

De hecho, plantear este tipo de cuestiones no le ayuda a solucionar su problema, sino que crea más obstáculos en el proceso de encarnación del papel. Aquí podemos destacar la importancia del “sí mágico” como una herramienta teatral operativa que ayuda

al actor a liberarse de obstáculos, límites y prejuicios de su género/sexo. De hecho, la aplicación del “si mágico” y la imaginación permite que el actor plantee sus preguntas de otra forma, es decir, comenzando con “si yo fuera Sofía”. Entonces ¿Cómo presentaría este personaje femenino? ¿Cómo podría vivir como ella? ¿Cómo me expresaría en lugar de ella?

Las respuestas, igualmente comienzan con “si yo fuera Sofía” la presentaría, por ejemplo, como una persona femenina, adulta, divorciada y madre de una niña, que por las mañanas trabaja en una fábrica de hacer toldos. Y a continuación, “si estuviera en su lugar”, es decir, el de una madre trabajadora, probablemente, sería una persona más estresada con un físico más fuerte.

Se comprende que esta vez, el actor a través de la aplicación del “si mágico” y la imaginación propone una serie de preguntas y respuestas en las que indica una condición hipotética, influenciada por el mundo real, que se ha de cumplir necesariamente, para que se produzca lo que se expresa literalmente. En otras palabras, preguntas y respuestas cuando empiezan por “si” introducen una serie de objetivos y acciones físicas viables que sirven como material de interpretación, sobre todo en el proceso de encarnación y caracterización del personaje. Por ello, el actor será capaz de transformarse tanto mental como corporalmente en otra persona con otro género y sexo.

En la siguiente fase, para la realización de las condiciones hipotéticas, ser una persona femenina madre, trabajadora, el actor de Sofía tiene que buscar en su memoria emotiva y extraer material necesario para el desarrollo de su papel. A continuación, tiene que definir objetivos, actividades y acciones físicas relacionadas con el personaje que va a interpretar. Todo esto, tal como ha sido mencionado, ya existe en las respuestas. Por ejemplo, algunos hechos de la vida de Sofía son ser una persona biológicamente femenina, madre, divorciada y trabajadora; algunos objetivos de este personaje son sobrevivir, trabajar y criar a su niña en las mejores condiciones posibles; y algunas acciones y actividades que suele hacer son despertarse de madrugada, ir a trabajar, regresar a casa después del trabajo, preparar la comida, cantar una nana por las noches para su niña, etc.

Se puede considerar que esta fase de trabajo del actor tiene mucho que ver con el proceso de inscripción y construcción de género y sexo del personaje. La definición de objetivos, hechos y acciones físicas del papel ayuda al actor a despojar sus gestos y

actitudes influenciados por su género masculino, asimismo, permitiéndole escoger aquellos gestos, actitudes y comportamientos que encajan mejor con la condición social, geográfica, cultural y física de su papel. Todo lo que el actor hace en lugar de Sofía en el escenario, como hablar, caminar, moverse, enamorarse, etc., se considera como actos y hechos físicos y “forma el presente de la obra” (Stanislavski, 1977: 67).

Inspirados por Stanislavski, nosotros también queremos añadir que género y sexo al igual que otros hechos socioculturales reflejados en gestos, comportamientos y actos del personaje, forman parte del presente. Creemos que las técnicas y herramientas del Sistema, tienen mucho para compartir con el discurso de género, particularmente, con las reflexiones de Butler sobre cómo este factor es un concepto imaginario que se manifiesta a través de actos performativos. En otras palabras, el género, como un personaje en un texto teatral, necesita ser encarnado por una persona a través de su cuerpo para hacerse visible.

Como hemos mencionado anteriormente, encontramos muchos vínculos entre el proceso de preparación y encarnación del personaje en el sistema con nuestra investigación, pero, aun así, el caso de Sofía nos provoca reflexiones sobre la posición dualista que Stanislavski toma respecto al género de este personaje y el del intérprete que interpreta a Sofía. Tras estudiar otros casos de estudio mencionados en las obras de este director, como el personaje de Otelo⁵¹ y Doctor Stockman⁵² (Stanislavski, 1977: 267-280 y 1979: 192), nos hemos dado cuenta de que la misma posición binaria está aplicada para estos casos.

También, nos hemos percatado de que la propuesta teatral de Stanislavski está influenciada por dos formas de pensamiento, realismo y naturalismo, en las que decisiones y acciones de personajes, al igual que su categorización de género y sexo, provienen de una base natural a menudo fija. Siguiendo este planteamiento, Stanislavski a la hora de hablar del proceso de encarnación de Sofía, Otelo, etc., proporciona análisis naturalistas con una base binaria con respecto a la construcción del género/sexo de estos personajes.

Asimismo, este teórico y director ruso emplea una serie de factores como edad, estado físico y sexo biológico para elegir el reparto de sus obras. Por ejemplo, el intérprete

⁵¹ Personaje de la obra *The Tragedy of Othello the Moor of Venice* (Shakespeare, 1997: 3341-3471).

⁵² Antagonista de la obra *Un enemigo del pueblo* (Ibsen, 1980).

del papel de Otelo debe ser masculino porque este personaje se considera una figura masculina. También tiene que poseer un físico fuerte, ya que Otelo es un norteafricano militar. Y por supuesto, este actor tiene que ser una persona con el color de piel más oscuro y que pueda hablar con acento puesto que dicho personaje tiene origen magrebí. O elegir un intérprete femenino con un físico más delgado y de mediana edad para interpretar a Sofía, una mujer que parece no comportarse bien con su marido “Ninguna circunstancia me obligaría, si fuera yo mujer, a tratar a Molchalin como lo trata Sofía” (Stanislavski, 1977: 93).

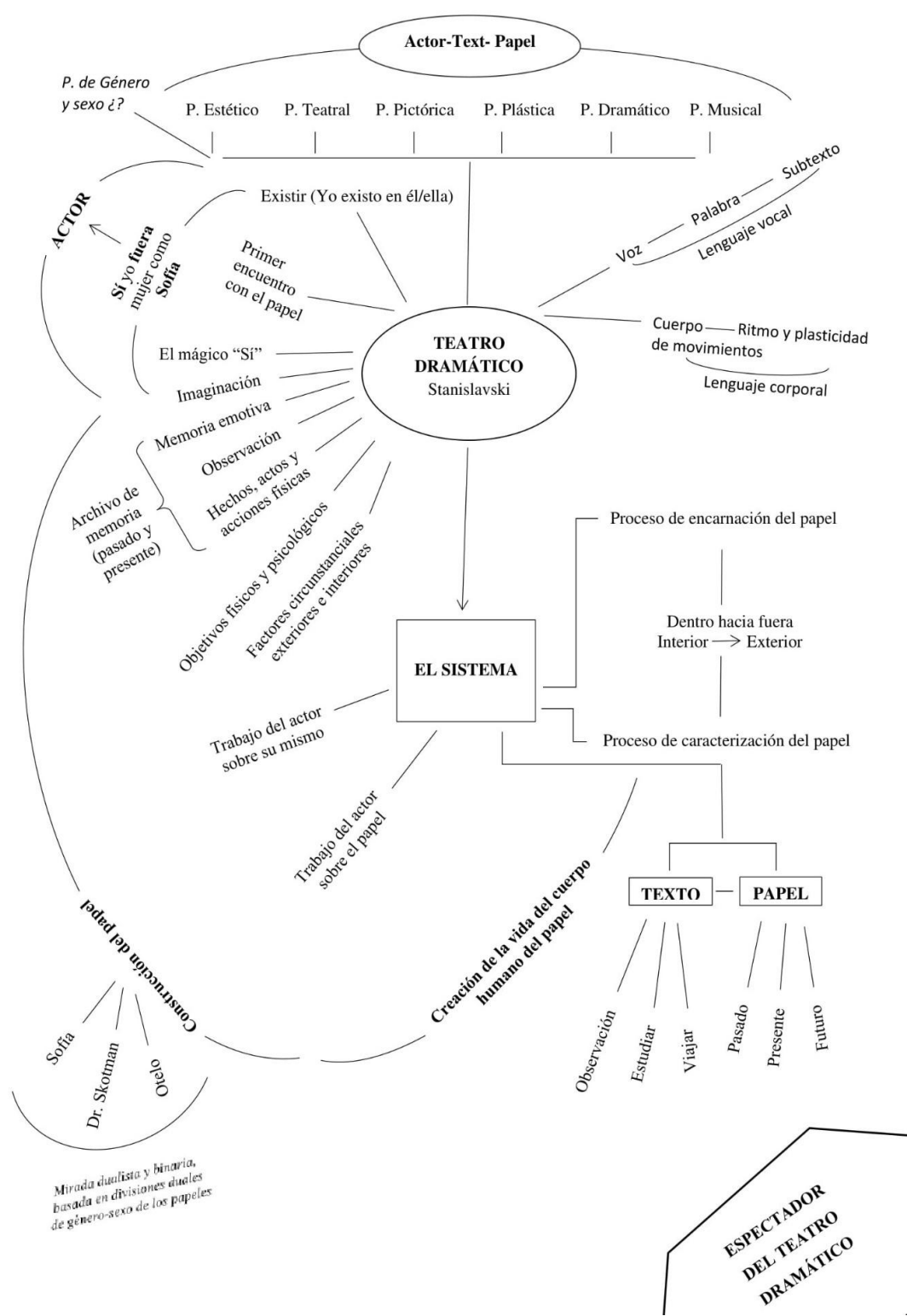
Como puede observarse, esta fórmula cierra otras posibilidades y alternativas, sobre todo a la hora de buscar intérpretes adecuados para estos papeles. Por ello, las personas intérpretes seguidoras de este método a menudo construyen el papel desde una perspectiva binaria, racional y realista. También, suelen trabajar en el plano sexual y de género a la hora de la caracterización y encarnación del papel que representan. O, un director educado en este sistema suele basar su selección en los factores y rasgos corporales externos; con respecto al caso de Otelo, buscar un intérprete masculino, expresivo, con el físico fuerte, color de piel más moreno y acento magrebí.

A partir de aquí surgen las siguientes dudas y cuestiones con respecto a dicho sistema: ¿Según qué medidas y referencias el papel de Sofía está identificado como una mujer? ¿No se puede interpretar a una persona sin definir su sexo y género? ¿Qué tiene que ver el nombre y las acciones de un personaje con su identificación sexual y de género? ¿Cómo un intérprete, independientemente de su género/sexo, puede encarnar el papel de Sofía no sexuado? ¿Y, cómo el sistema de Stanislavski puede adaptarse según la necesidad del mundo actual en el que existen diversas categorías de género e identidades sexuales?

Debido al carácter vivo y dinámico del teatro, creemos que la mayoría de los métodos y prácticas teatrales tienen la posibilidad de aceptar nuevas aportaciones. El sistema es un método fundamental, siendo la base de otras teorías y reflexiones. Sin embargo, como otros métodos necesita actualizaciones constantes, especialmente con respecto a los discursos del género/sexo. Por último, para cerrar el discurso, proporcionamos un panorama general sobre la estructura y el funcionamiento del sistema en el teatro dramático (Figura 5)⁵³.

⁵³ Todas las tablas y figuras presentadas en la tesis son de diseño propio.

Figura 5. El sistema, Teatro Dramático



Nota. Por Zekri, S. 2022. Esquema. La estructura, instrucciones y características del sistema de Stanislavski. Diseño propio.

Brecht: existir y no existir; el “Yo” imitando al “Otro”

El teatro épico de Brecht es una respuesta revolucionaria al desafío del teatro aristotélico y el teatro dramático de Stanislavski. Aunque Brecht, al igual que sus predecesores, plantea cuestiones fundamentales sobre cómo a través del teatro podemos influir en el espectador, propone una solución que contrasta completamente con las que ofrece el teatro que sigue las reglas aristotélicas. La propuesta brechtiana de hecho se basa en el desafío del teatro aristotélico (Aristóteles, 1974: 144-151; Benjamin, 1975: 15-31) y el sistema teatral de Stanislavski (1977a, 1977b y 1979), poniendo en tela de juicio la involucración emocional del público como uno de los objetivos centrales de ambos métodos. De ahí, este teórico alemán desarrolla su propio método, basado en la ruptura y deconstrucción de las unidades y reglas aristotélicas, sobre todo, despojar el efecto de la catarsis y definir una nueva forma de comunicación entre el actor, personaje y espectador (Pavis, 1980: 52 y 244).

El propósito del teatro épico, conocido también como teatro no aristotélico, es producir el efecto de alienación en lugar de la catarsis (Benjamin, 1975: 15-31; Brecht, 1964/1987: 91-99). Es decir, crear una distancia emocional entre el mundo del espectador y la obra a la que está asistiendo, con el fin darle un papel más activo e influir en su percepción. Para ello, en lugar de intentar que el público se pierda emocionalmente con el drama, como ocurre en el teatro dramático, crea distancia para romper con los efectos emocionales, empujando al espectador a reflexionar sobre el mensaje sociopolítico de la obra. El distanciamiento, la imitación y la repetición de los gestos son herramientas y técnicas clave de la propuesta brechtiana para producir el efecto de alienación. A continuación, hablamos de estos elementos, sus aplicaciones y aportaciones a nuestro estudio.

Alienación y Distanciamiento

Antes que nada, volvemos a hablar del ejemplo de Sofía y el proceso de interpretación de este personaje en el teatro dramático: el intérprete de este papel comienza su carrera aplicando el “sí” mágico al imaginarse en el lugar de Sofía; después, usa su memoria emotiva para encontrar un recuerdo que le da un impulso emocional; y finalmente, trabaja sobre los aspectos externos y corporales para encarnar los comportamientos y acciones físicas de su papel. Esta breve revisión expone la función

del sistema de Stanislavski, como un medio de provocación de las emociones del intérprete y su asociación a la construcción de diferentes capas del personaje.

Sin embargo, Brecht, propone una propuesta opuesta del teatro dramático, definiendo otras herramientas y estrategias de interpretación, cuya función es crear el efecto de alienación. Al contrario de Stanislavski, a este teórico director alemán no le interesa la involucración emocional completa del actor en el papel que representa. Para comprender mejor su propuesta, él proporciona un análisis teatral sobre diferentes la relación del intérprete con el personaje y con el espectador. El caso citado más abajo refleja bien la idea del director alemán sobre cómo interpretar un papel en el teatro brechtiano:

He is not Lear, Harpagon, Schweik; he shows them. He reproduces their remarks as authentically as he can; he puts forward their way of behaving to the best of his abilities and knowledge of men; but he never tries to persuade himself [él no es Lear, Harpagon, Schweik; los muestra (representa); reproduce sus comentarios tan auténticamente como puede; él expone (representa) su manera de comportarse en la medida de sus habilidades y conocimiento de los seres (hombres); pero nunca intenta persuadirse a sí mismo]. (Brecht, 1964/1987: 137-138, traducido por Sabri Zekri, el 12 de enero de 2022)

Como puede observarse, el actor del teatro brechtiano no es como un actor del sistema, cuyo fin es producir efectos emocionales y dramáticos, sino que es más un intérprete imitador, con cargos más críticos y una alta capacidad de copiar e imitar comportamientos y gestos del papel. Este intérprete no se pone completamente en lugar del personaje, sino que sólo lo presenta. Pero eso no quiere decir que el actor nunca entre profundamente en el mundo del personaje, al contrario, él/ella tiene que entrar en una conversación con el papel y siempre debe reservarse la posibilidad de salir y entrar como ida y vuelta dentro de su propio mundo y el mundo del personaje.

Aun así, el personaje del teatro épico no es igual al del teatro dramático. Al igual que el actor, el personaje del teatro brechtiano tiene una definición y función distinta de la que tiene en el teatro dramático. De hecho, este género teatral ya no tiene la intención de crear personajes con funciones dramáticas, sino de, crear personajes libres de

emociones, decisiones y fines individuales. En este proceso, la eliminación de los rasgos dramáticos del personaje, lo que también se conoce como despersonalización, se desvanece los aspectos individuales y psicológicos del personaje y, por el contrario, se acentúan sus aspectos sociales y políticos. De esta forma, el héroe del drama del teatro aristotélico se convierte en una figura social simbólica con rasgos representativos de un grupo de personas. En otras palabras, las dimensiones sociales de un ser humano brechtiano son superiores a sus aspectos heroicos e individuales.

Regresando al ejemplo de Sofía, esta vez usando el método brechtiano. En este caso, el intérprete desde al principio es consciente de que él nunca podrá ser Sofía, simplemente, porque es otra persona. Pero, aun así, puede imitar y fingir que es Sofía. De este modo, tanto el intérprete como el público del teatro brechtiano, no se pierde completamente con el drama y la historia de la obra, sino que se dedica al transferir el mensaje del texto al público, provocándole así a reflexionar y reaccionar sobre lo que ocurre en el escenario.

Para lograr su objetivo, es decir alcanzar el efecto de alienación, este director alemán propone la aplicación de una serie de técnicas y herramientas de distanciamiento. Entre ellas las más relevantes para nuestro estudio:

1. La transposición del papel al pasado a través de la conjugación de los verbos en la tercera persona del pasado, por ejemplo, el intérprete de Sofía en vez de hablar en primera persona “tengo sueño, me voy a dormir” dice “tuvo sueño, se fue a dormir”. O en vez de situarse en lugar del personaje “soy Sofía, soy la madre de una niña y trabajo en una fábrica” dice “fue Sofía, fue la madre de una niña y trabajó en una fábrica”.
2. Romper la cuarta pared es otra estrategia para crear distancia y recordar al público que está en una sala de teatro. Entre las técnicas aplicadas cabe destacar, hablar de manera directa con el público y encender la luz de la sala mientras el espectáculo transcurre en el escenario.
3. El *Gestus* brechtiano contiene una serie de técnicas e instrucciones, empleadas por los intérpretes del teatro épico. Según Pavis en *Sobre la noción brechtiana de “Gestus”* (1986), lleva el sentido de una combinación de gestos, comportamientos y actitudes sociales expresadas a través de las expresiones y posturas corporales, así como entonaciones, diálogos y/o alocuciones que una o varias personas dirigen a otro grupo de personas (pp. 108-110). El *Gestus* debe diferenciarse de los gestos

individuales que las personas usan como el lenguaje corporal⁵⁴. Pavis (1980) citando a Brecht lo define como “las actitudes de los personajes adoptan los unos respecto a los otros, constituyen lo que denominamos el ámbito de lo *géstico*. Postura, entonación, expresión fisonómica, están determinadas por un *gestus* social: los personajes se insultan, se hacen cumplidos, se dan consejos, etc.” (p. 244). Esta técnica junto con la de imitación y repetición de actos y gestos, sirve para la encarnación de actitudes e intenciones sociales de los personajes teatrales en la medida en que sea visible, expresable y comprensible (Brecht, 1964/1987: 42).

Un intérprete que usa el *Gestus* brechtiano, desde una perspectiva materialista, visibiliza las actitudes sociales del personaje, combinándolas con los diálogos que también reflejan la misma idea. Esta técnica no visualiza las dimensiones metafísicas, subconscientes o psicológicas de las personas, sino que funciona como una herramienta de encarnación de intenciones, relaciones, costumbres y comportamientos atribuidos a un grupo concreto de personas que provienen del mismo colectivo. De esta manera, se puede concluir que las aportaciones del teatro épico, sobre todo el *Gestus* proporcionan el material visual necesario para reflexionar, criticar y reformular la narrativa y estructura de un o más sistema y/o relaciones sociales.

La aplicación de estas estrategias permite a los/as intérpretes desprenderse del papel que representan. Este proceso genera el efecto de alienación, concebido como una respuesta contraria a la catarsis aristotélica⁵⁵, la consecuencia típica del teatro dramático. Por ejemplo, podemos imaginar a un espectador observando a un intérprete que representa a un personaje pero que, al recitar los diálogos, parece estar hablando sobre otra persona en un tiempo pasado. Esta situación crea una separación entre el presente y el pasado, generando un sentimiento incómodo y ambiguo. Este efecto sitúa al espectador fuera de

⁵⁴ Este término en latín hace referencia al gesto y se encuentra también en alemán hasta el siglo XVIII, como “*gestus* individualizantes o del *gestus* de la advertencia paterna”. En este contexto se refiere al uso característica del cuerpo como una herramienta de comunicación y connotación social de actitud hacia otro, concepto que Brecht retoma para definir su teoría (Pavis, 1980: 244).

⁵⁵ Según Pavis (1980) citando a Aristóteles: “La purgación de las pasiones, sobre todo piedad y terror, en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico. La catarsis según este filósofo es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia ‘mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones’” (p. 52).

las acciones representadas, invitándolo a reflexionar de manera crítica sobre el mensaje de la obra.

Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos.

La importancia del teatro épico para nuestra investigación es debido a su papel clave en el desarrollo de la propuesta de Butler mencionada en su estudio *When Gesture Becomes Event* (Butler, 2017: 171-191) donde afirma que el género es un concepto performativo, es decir, no es un fenómeno natural que existe desde al principio, sino que la performance de este concepto produce la ilusión de que existe un núcleo operativo e interno de género, que se manifiesta a través de gestos, acciones y comportamientos físicos de las personas. Para Butler, el género antes de encarnarse solamente es un concepto y como las palabras de un texto de teatro, poco a poco, se convierte en una serie de actitudes sociales de carácter performativo expresadas a través de los gestos, expresiones y comportamientos corporales.

De hecho, esta teórica inspirada por la teoría brechtiana trata el género como un personaje/papel imaginario con rasgos sociales, encarnado mediante el cuerpo de un ser o persona actuante. En cierto modo, la construcción e interpretación del género y sus actitudes en el discurso butleriano se parece a la imitación y repetición de los gestos por los intérpretes del teatro épico. Butler no cree que el género sea un papel fijo y no le interesa que las personas de distintos colectivos de género/sexo se pierdan completamente en su papel, tal como ocurre en el teatro dramático. Por el contrario, ella alimenta su teoría por la propuesta brechtiana *Verfremdungseffekt* [efecto de alienación] (Brecht, 1964/1987: 91-99), creando así distancia entre la persona actuante y su papel de género, o más precisamente, entre el individuo (ser humano) y la percepción de su identidad sexual y de género.

Todas estas ideas nos pueden ayudar a profundizar en nuestra base teórica y justificar mejor nuestro marco teórico. Al igual que Butler, nosotros creemos que los personajes de un texto de teatro pueden cambiar su género tanto como las personas de una ciudad. No creemos que haya un género fijo *prescrito* y descrito para cada personaje en un texto de teatro. Un actor, para encarnar su papel, no necesita definir el sexo y género de dicho papel. Al igual que Brecht y Butler, creemos que acciones, gestos y conductas del personaje no provienen de su rol de género. Aquí es necesario recordar que en el

sistema de Stanislavski, las acciones físicas encarnaban un personaje. Eso quiere decir que el proceso de encarnación ocurre desde fuera hacia dentro y, los gestos y las acciones existen antes que el género y el sexo.

Nos interesa también hablar sobre algunas interrelaciones que encontramos entre las teorías de género y el efecto de alienación en el teatro épico. Un caso interesante es la *queerización*⁵⁶ y deconstrucción de los gestos, comportamientos y manifestaciones asociadas al género/sexo del actor. Las teorías de género, en particular los estudios *queer*, abordan cómo las identidades de género y las orientaciones sexuales no son categorías fijas y naturales, sino construcciones e inscripciones socioculturales (Butler, 1999/2011; Fortier, 1997: 82-87). En el teatro el uso de esta estrategia implica una reformulación del género y sus manifestaciones y actitudes, subvirtiendo los roles tradicionales y revelando su arbitrariedad y performatividad. Esto incluye la representación de personajes teatrales con una identidad de género no normativa, o la interpretación de roles por actores cuyo género no coincide con el del personaje. Esta fórmula puede servir como una estrategia eficaz de distanciamiento con el fin de producir alienación en las siguientes formas:

- Al deconstruir y/o subvertir los roles convencionales de género, el teatro puede cuestionar las normas y expectativas sociales. Por ejemplo, un actor masculino que representa a un personaje femenino sin tratar de ocultar su masculinidad o viceversa, desafía las percepciones del público, generando una distancia crítica.
- La repetición en el teatro puede llevar a la monotonía y el aburrimiento emocional del público. Sin embargo, la versión ambigua y queer de la repetición de los gestos y comportamientos, de manera que subvierten las expectativas de género/sexo, puede mantener al público alerta y en un estado crítico, evitando la monotonía visual y emocional.

⁵⁶ Término derivado de *queer* tomado del inglés, popularmente “extraño” o “poco normal”. En los estudios de género, el uso de este término hace referencia a una identidad sexual y/o de género que no cumple las reglas y normas binarias establecidas por el sistema heterosexual (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 43-69; Corber y Valocchi, 2003). El uso de *queerización* en el presente estudio está inspirado por la expresión *queering* que aparece en los estudios de Kosofsky Sedgwick (Fortier, 1997: 82-87). El capítulo “Critically Queer” en *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (Butler, 1993: 221-242) trata sobre las teorías y reflexiones surgidos en este campo. La aplicación de los derivados de la palabra *queer* en nuestro trabajo es para expresar el efecto de ambigüedad como uno de los resultados del proceso de reciclaje y deconstrucción de la performatividad y los comportamientos corporales asociados al género. Cabe destacar que el término *queer* ha sido empleado como una referencia clave en otras disciplinas artísticas, por ejemplo, Stefan Brecht, erudito y artista de teatro en su libro *Queer Theatre: The Original Theatre of the City of New York, from the Mid-60s to the Mid-70s. Book 2* (1986) usa este término para definir un género teatral bajo la designación “teatro anormal”.

- La aplicación exagerada de un lenguaje visual estereotipado y repetitivo puede resultar en el distanciamiento y alienación de los efectos emocionales. Por ejemplo, la exageración de gestos tradicionalmente considerados femeninos en un personaje masculino, o la hiper-masculinidad en un personaje femenino puede dar como resultado una imagen “desconocida y ambigua” desafiando al público a reflexionar en sus propias percepciones y prejuicios al respecto.
- La aplicación de un lenguaje escénico formado por imágenes inesperadas y no familiares en la puesta en escena provoca la ruptura de la monotonía visual, manteniendo al público comprometido intelectualmente, evitando que se sumerja emocionalmente en la historia de la obra.
- El uso del lenguaje visual desconocido junto con las estrategias de repetición y estereotipación genera identidades no normativas. Por ejemplo, un actor sentado sobre el trono con una corona en la cabeza expone una imagen convencional y conocida de un rey, mientras que una actriz rapada con una corona en la cabeza y un cuerpo musculoso, sentada en un inodoro genera ambigüedad y confusión porque los códigos visuales no coinciden uno con otro.

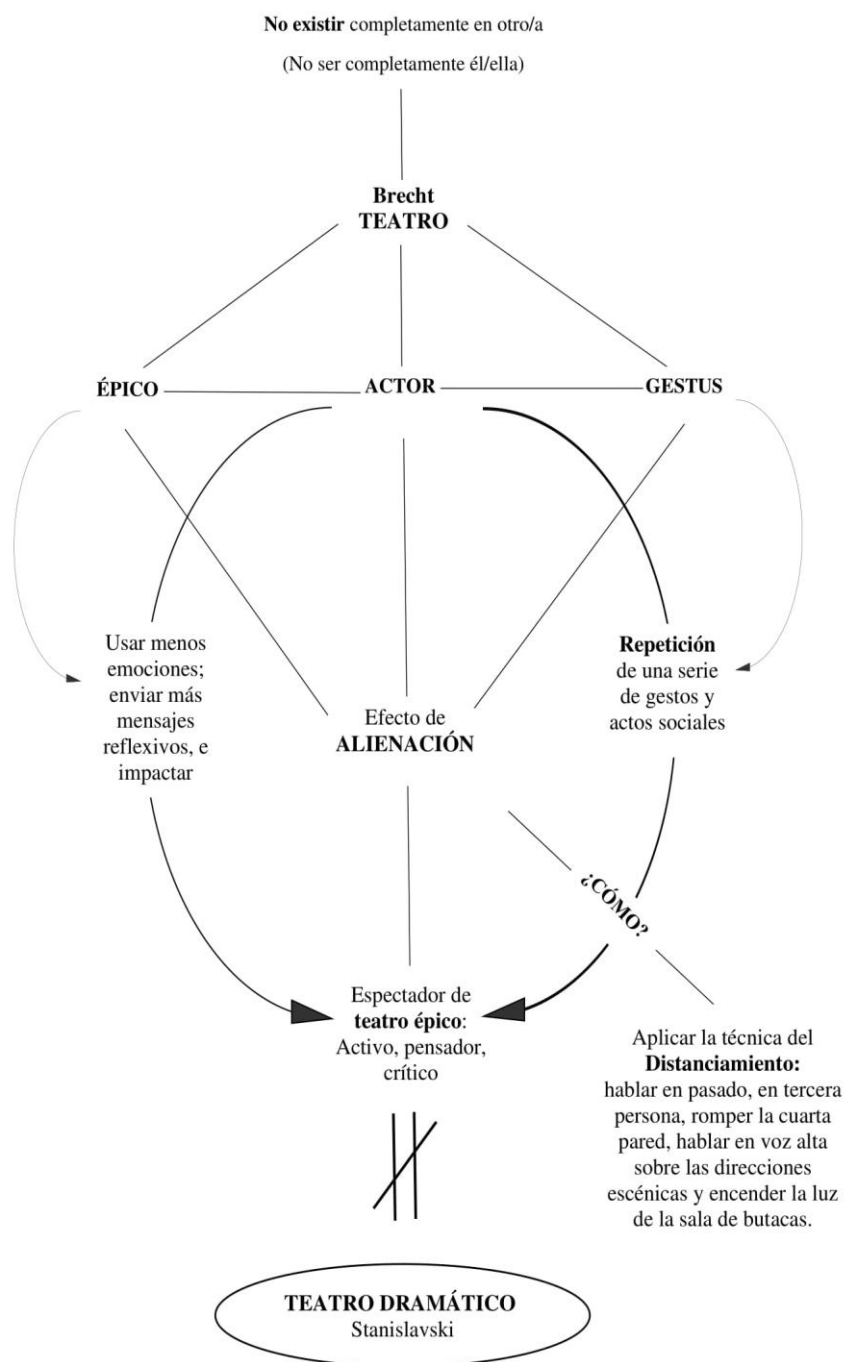
Sin embargo, no sólo existen relaciones entre los estudios de género y el teatro épico, sino también vacíos y paradojas. Para empezar, el teatro brechtiano considera más valor para el estado social de las personas que a sus aspectos individuales. Por esta razón, las obras de Brecht no tienen héroes, antagonistas y protagonistas. Por ejemplo, los personajes de *La excepción y la regla* (Brecht, 2012) se identifican a través de su clase social y su trabajo, como comerciante, tabernero y juez; en la obra *Madre Coraje y sus hijos* (Brecht, 2012: 1005-1070) la madre es un personaje que se identifica mediante sus relaciones sociales y por ser comerciante de armas; y en *Vida de Galileo* (Brecht, 2012: 921-1005), el científico italiano no es un héroe sabio, resistente y santificado, sino que es un personaje humanizado, de carne y hueso, con miedo, puntos débiles, necesidades y deseos materialistas.

De todo esto queremos concluir que, el teatro épico da prioridad a los aspectos sociales más que a los individuales y humanistas, por lo que el género/sexo como un rasgo identificador de las personas no tiene tanta importancia en el proceso de encarnación de los personajes brechtianos. Las mujeres y hombres de las obras de este director y teórico

alemán se identifican a menudo por su estado, roles y relaciones sociales que, por los aspectos psicológicos, características biológicas y otros rasgos individuales.

Otro vacío se debe a la tendencia dualista que existe en el planteamiento teórico del teatro épico. Tal y como el teatro dramático de Stanislavski, la propuesta brechtiana proporciona soluciones binarias, sobre todo con respecto a la división del género/sexo de los personajes y la selección del reparto y la distribución de los roles. Es cierto que, tanto el método de interpretación brechtiano como el sistema de Stanislavski tienen por objetivo de aportar modelos no estereotipados y ambos buscan una rica fuente de códigos y comportamientos para convertirlos en sus instrucciones y pautas de interpretación. No obstante, el uso constante del mismo material en ambos métodos finalmente se produce en la estereotipación de los modelos. Nosotros creemos que tanto el teatro épico como el teatro dramático, necesitan actualizaciones constantes, sobre todo con respecto al uso de modelos binarios en el proceso de construcción y encarnación de personajes teatrales. Para cerrar esta parte, aportamos un esquema panorámico sobre la estructura y funcionamiento de la propuesta brechtiana.

Figura 6. Teatro épico brechtiano



Nota. Por Zekri, S. 2022. Esquema. Planteamiento teórico, componentes y relaciones escénicas en el teatro épico. Diseño propio.

Grotowski: El “Yo” a través del “Otro”. Cinco etapas teatrales

Después Stanislavski y Brecht, las aportaciones teatrales del director e investigador polaco, Grotowski (The Grotowski Institute, 2020a [Página web]) se consideran como una gran parte del material fundamental teórico incorporado al teatro contemporáneo. Su laboratorio teatral, lo llama así, usa un método experimental de investigación, tanto a nivel teórico como práctico, para trabajar sobre distintas áreas del teatro. Entre las más investigadas se encuentran: el oficio del actor como una herramienta para desnudarse delante del público y el papel del espectador como un participante activo. Grotowski no ha sido ni la primera ni será la última persona que se dedique a explorar este campo.

Actor y espectador como dos elementos vivos de teatro, normalmente, han sido considerados uno de los temas más estudiados de la mayoría de las personas teóricas y directoras de teatro. Pero, lo que distingue el trabajo de Grotowski de los demás es la función clave y diferente que este director polaco define para estos dos elementos. En el teatro laboratorio de Grotowski, estos factores se consideran como los únicos elementos esenciales e imprescindibles, sin los que el teatro pierde su sentido. Este pensador y director polaco se centra más en las relaciones e interrelaciones entre actor y espectador, lo que está bien reflejado en su obra (1971):

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y ‘viva’. (P. 13)

El uso de “etc.” en esta cita, quiere decir que también hay otros elementos sin los que el teatro no puede existir. Grotowski (1971) en otra parte de su obra, en una imaginaria entrevista consigo mismo vuelve a hablar de los mismos elementos, sin los que el teatro no puede existir, esta vez, añadiendo también el factor de texto a este grupo:

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí / ¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí / ¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto. / ¿Y sin texto? También, la historia del teatro

lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron. / Pero ¿Puede existir el teatro sin actores? No, no conozco ningún ejemplo de esto. / ¿Puede existir el teatro sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. (p. 26)

Se observa en esta cita que según Grotowski, el texto de teatro reconocido también como guion es un elemento secundario y, no necesariamente clave para una creación teatral. Pero esto no quiere decir que él mismo nunca haya dirigido ningún texto escrito. De hecho, el maestro polaco ha trabajado con frecuencia en el teatro de texto y conoce bien este ámbito y sus elementos clave (historia, tiempo dramático, lugar de historia y personajes, etc.). En la primera fase de su carrera teatral dirigió como director obras basadas en el texto, entre las que cabe destacar, *Akropolis*, *La trágica historia del doctor Fausto* y *El príncipe constante* (1971: 55-77).

Es cierto que en estas obras hay personajes protagonistas, aunque ocupan poco lugar en el discurso teatral de Grotowski, ya que su enfoque no fue la caracterización psicológica y narrativa del personaje. Al contrario de Stanislavski que se centra en el desarrollo del drama y la construcción del personaje, a Grotowski le interesa la vida y presencia del propio intérprete dentro del escenario y su relación con el público. Para él el personaje sirve como un puente de conexión, a través del cual el intérprete puede comunicarse consigo mismo y con los demás (espectadores y otros intérpretes).

Citando a Philip Auslander, profesor e investigador de artes performativos, Schechner (2001) afirma que:

Grotowski privileges the self over the role in that the role is primarily a tool for self-exposure. Actors in the Laboratory Theatre were not concerned with questions of character or with placing themselves in the given circumstances of a fictional role. Rather, their task was to construct a form of testimony drawing on deeply meaningful and secret experiences from their lives, articulated in such a way that this act of revelation could serve as a provocation for the spectator [Grotowski privilegia el yo sobre el papel en el sentido de que el papel sirve principalmente como una herramienta de *autoexposición*. Los actores del

Teatro Laboratorio no estaban preocupados por cuestiones de carácter o por situarse a sí mismos en las circunstancias dadas de un papel ficticio. Más bien, su tarea era construir una forma de testimonio basándose en experiencias secretas y profundamente significativas de sus vidas, articuladas de tal manera que este acto de revelación pudiera servir como una provocación para el espectador]. (pp. 7-8)

De esta cita se comprende que crear el acto de *self-exposure* [autoexposición también autorrevelación] (traducido por Sabri Zekri, el 15 de noviembre de 2023) es uno de los fines del teatro pobre. Además, se entiende que el teatro laboratorio no tiene la intención de preocuparse por cuestiones de preparación y construcción de los caracteres y/o situar a los/as actores/actrices en las circunstancias dadas de los papeles. Más bien, su tarea es construir una forma de testimonio a partir de experiencias profundamente significativas, extraídas de la vida de intérpretes y articularlas de tal manera que este acto de revelación pudiera servir como una provocación, tanto para actores como para espectadores.

Comprendiendo la posición del teatro pobre sobre la cuestión del personaje, nosotros creemos que este elemento aún forma parte del grupo de los factores que “sin” ellos el teatro pierde su sentido. El sujeto de representación, papel o rol, lo llamamos de esta manera en lugar de decir personaje, es el que un intérprete representa. Existe una gran variedad de sujetos de representación, entre ellos, personaje dramático, como Yerma en la obra con el mismo título (Lorca, 2017) y Nora Helmer en *Casa de Muñecas* (Ibsen, 2003); también tipos sociales como Pantalone e Arlecchino en el teatro italiano *Commedia dell'arte*; y figuras y/o ficciones teatrales como soldados, reyes, pastores en las comedias del Siglo de Oro ibérico.

Por ello, inspirados por la idea de Grotowski, añadimos que un espectáculo de teatro no puede existir sin la relación entre el actor, el objeto de actuación (personaje, tipo, figura, concepto, objeto, etc.) y el público. También queremos plantear algunas cuestiones sobre las que, a lo largo del presente trabajo, vamos a reflexionar: ¿Cómo se establece esta relación? ¿Qué factores pueden influenciar y/o afectar a dicha relación? ¿Y, cuál es el papel y lugar del género/sexo en esta relación?

Antes de todo, vemos necesario hablar, brevemente, de la postura del director polaco frente a las teóricas aportadas por sus dos homólogos anteriores, Stanislavski y Brecht. Es cierto que Grotowski critica algunas partes de las teorías propuestas por los mencionados teóricos, por ejemplo, la cuestión de la imaginación y la memoria emotiva, como dos conceptos ilusorios y no reales que no sólo facilitan el proceso de interpretación, sino que también lo obstaculizan; o, por ejemplo, cuando describe el sentimiento de aburrimiento que se produce en el público, como un contra efecto resultado del uso no adecuado del distanciamiento.

Sin embargo, esto no quiere decir que él no valore las producciones teóricas de sus antecesores. Todo lo contrario, muchos temas estudiados en el teatro pobre, por ejemplo, la relación entre actor y espectador, o el trabajo sobre acciones físicas, eran cuestiones estudiadas, tanto por Stanislavski como por Brecht. Grotowski (1971) deja claro el alto respeto que profesa al trabajo de sus antecesores:

A Stanislavski lo comprometieron sus discípulos. Fue el primer gran creador de un método de actuación en el teatro y todos los que estamos interesados en los problemas teatrales sólo podemos dar respuestas personales a las preguntas que él planteó [...] recordamos las producciones del propio Brecht. Quizá estaban menos de acuerdo con su teoría, pero eran, por otra parte, más personales y subversivas, mostraban un conocimiento profesional muy profundo y nunca nos permitían caer en el aburrimiento. (p.78)

Por un lado, el teatro pobre en ciertas áreas, como en lo relativo a la interpretación y la comunicación con el público, está influenciado por otras reflexiones y teorías teatrales, especialmente, el método de Stanislavski; por otro lado, es evidente que hay una gran diferencia entre su funcionamiento y objetivos con los de otras teorías. Por ejemplo, el sistema desde una perspectiva naturalista, así como materialista se centra en los aspectos individuales (físicos y cognitivos) del personaje, pero, el teatro épico, desde un enfoque pedagógico trabaja sobre las relaciones sociales que existen entre las personas de la obra. Stanislavski entiende el teatro como un sistema de producción de efectos emocionales, mientras Brecht lo define como una herramienta tanto de crítico como de comunicación con el público con el fin de hacer cambios sociales.

Sin embargo, el teatro pobre, con un enfoque antropológico y experimental, se centra en explorar otras dimensiones más interiores del ser humano; es decir, aquellos aspectos relacionados con el mundo místico y arquetípico, así como las relaciones íntimas del ser humano respecto a sí mismo y a otros. En el teatro pobre el fin de un encuentro es tanto la autorrevelación del actor como del espectador. En este encuentro desaparecen tanto aspectos individuales como sociales de la vida teatral de ambos y emergen otras dimensiones más profundas que están alimentadas por los arquetipos, ligados con el pasado del ser humano.

El material teórico de Grotowski, a partir del cual define su propuesta teatral es el resultado de una larga investigación práctica y consta de cinco etapas, donde él desafía los aspectos y funciones tradicionales del teatro. Schechner y Wolford (2001) proporcionan un informe detallado de todas las actividades realizadas a lo largo de la carrera teatral del maestro polaco. A continuación, vamos a dar una breve introducción sobre estas etapas.

Cabe destacar que nuestro objetivo no es compartir conocimientos históricos, sino que abordar los discursos clave del teatro de Grotowski, así como sus relaciones, aplicaciones y aportaciones a nuestro trabajo. Aunque el teatro laboratorio-pobre proporciona estrategias e instrucciones concretas para la preparación del actor, no se considera un método teatral fijo, tal y como los de Brecht y Stanislavski. De hecho, las contribuciones de Grotowski se identifican más como un proceso práctico y experimental, destinado a transformar la función tradicional del teatro de un mero entretenimiento a una herramienta de autorrevelación y autoexploración tanto para los actores como para los espectadores. Comprender mejor esta afirmación implica estudiar los conceptos y proyectos desarrollados a lo largo de las cinco etapas teatrales de Grotowski. Entre ellos los más destacados, *Performer* (Grotowski lo define con P mayúscula), *doer*, acciones físicas y el estado de *trance*.

La vida teatral del director e investigador polaco contiene varias etapas también reconocidas como periodos y/o fases de investigación y producción teatral. Sin embargo, Grotowski mismo en *Hacia un teatro pobre* (1971) no habla tan claro de estos periodos, pero en el sitio oficial del instituto de Grotowski están mencionados (The Grotowski Institute, 2020b, 2021a y 2021b [Páginas web]). Por otro lado, existen personas que han publicado obras fundadoras sobre su experiencia directa con Grotowski, entre las que cabe destacar, Thomas Richards (1995) y Eugenio Barba (1982). Ambos coinciden en

que su carrera teatral se divide en diferentes periodos. La información más completa al respecto ha sido recopilada por sus colaboradores Richard Schechner y Lisa Wolford en *The Grotowski Sourcebook* (2001). Schechner en esta obra divide la carrera teatral del director polaco en las cinco etapas siguientes:

Theatre of Productions [Teatro de Producciones]⁵⁷, 1957- 1969

Este periodo es la primera etapa de la carrera teatral del director polaco, en la que él mismo dirige numerosas obras de teatro. En este periodo emergen dos conceptos clave de su teatro, es decir, teatro pobre, actor santificado, acciones físicas y estado de *trance* (Grotowski, 1971: 29-33). Estos términos continúan repitiéndose bajo diversas formas y nombres a lo largo de la carrera teatral de Grotowski. El término pobre proviene del abandono de los elementos no necesarios: traje, decorados, iluminación, texto y efectos visuales. Con esto Grotowski quiere demostrar que el teatro no sólo no deja de existir sin dichos factores, sino que, por el contrario, se transforma en algo más puro.

Grotowski (1971) a través del término “santificado” define las características del oficio del actor dentro del teatro laboratorio, es decir, un trabajo sagrado que exige mucho sacrificio para lograr “el verdadero amor” (p.29) y crear un rito teatral. Un actor santificado es capaz de liberarse de los bloqueos y obstáculos interiores para, asimismo, quitarse las máscaras sociales, ofrecerse como ser humano en un acto de total sinceridad. Grotowski afirma que el “autosacrificio” (p. 29) es la donación del actor al espectador. Este acto de sacrificio crea algunos aspectos rituales dentro del mismo teatro; así, él/ella puede llevar al público a un estado semi ritual-teatral; o, dicho con otras palabras, llevarle a un ambiente más íntimo, sin ninguna separación escénica entre actor y espectador, como anfitrión e invitado, pueden revelarse libremente, uno para otro y, de esta manera, ambos logran un conocimiento profundo de sí mismos y de los demás. Grotowski en esta época continúa trabajando sobre un tema que Stanislavski había dejado inacabado, es decir, trabajo del actor sobre las acciones físicas, así, para saber qué quería decir su homólogo ruso con las acciones físicas. Para ello se dedica a estudiar actos, impulsos y movimientos del actor.

⁵⁷ Schechner (2001) llama a la primera etapa en inglés “Theatre of Productions” (p. 23). En la traducción al español decidimos usar “Teatro de Producciones”, aunque también “Las Producciones Teatrales” es una forma válida.

Stanislavski propone el uso de las acciones físicas como una herramienta para descubrir las intenciones de los comportamientos emocionales del personaje teatral. Sin embargo, Grotowski busca descubrir la esencia de las acciones, explorando los impulsos internos que funcionan como el generador de los movimientos y actos corporales. Para aclarar esta idea este director propone un ejemplo gráfico: imaginase mientras está dando una charla, una persona le pregunta algo incómodo. Usted para ganar tiempo y preparar la respuesta empieza jugar con su pipa (la agarra más fuerte, la limpia y la enciende). A partir de este momento sus gestos y movimientos se convierten en acciones físicas porque están planificados y alimentados por una intención. En este momento, si usted empieza a caminar, este simple desplazamiento contiene fragmentos de movimiento que también se consideran acciones y actividades físicas porque su cuerpo los hace con el fin de expresarse.

El resultado de la etapa de “las producciones teatrales” es el estado *trance*; uno de los conceptos más complejos del teatro laboratorio-pobre. Grotowski escoge este término inspirado por la fase *trance* que existe en algunas prácticas rituales chamanísticas. Esto no quiere decir que este término tenga el mismo significado y función. De hecho, la aplicación de este término al teatro hace referencia a un momento concreto en el que tanto actor como espectador se encuentran ligados con el alma del espectáculo. *Trance* no sólo es un momento especial, sino un estado de alta conciencia mental y corporal del actor que transcurre en el presente, dentro del escenario. En el estado *trance*, tanto actor como espectador pueden conectar con su propio “ser”. En este momento especial, desaparece la lógica y aparece la locura, donde las convenciones y nociones del mundo real pierden su significado. Sin embargo, esto no quiere decir que todo esté fuera de control, por el contrario, entrar en esta condición exige alta concentración y capacidad de gestión de imprevistos.

Maša Jelić, actriz de la compañía de Plavo Theatre, lo explica del siguiente modo:

For us trance is the origin of theatre; theatre began as a ritual, and trance was inseparable. For us trance is something very normal that we can train it. We have a lot of trainings which are aiming to get in this state of pure existence, where you are awake, where you are present, where you are concentrate, where you know exactly what you do, it is like a highest state of presence, but at the same time all your irrational and creative capacities, also your playful energy is open, and it is flowing

freely, so there are training for that state. This is not something which is reserved only for religion, ritual, or theatre. We can watch, for example, a tennis player who enters in a good game after one or two hours. He is in the state of trance. It is the same with any kind of human activity, that consists of strong focus and flow of ideas and creativity.

[Para nosotros el *trance* es el origen del teatro; el teatro comenzó como un ritual y el *trance* era inseparable de eso. Tenemos muchos entrenamientos cuyo objetivo es entrar en el estado de *trance* con la pura existencia, dónde estás muy atento, vives en el presente, estás concentrado y consciente sobre lo que haces. Es como un estado alto de presencia, pero al mismo tiempo toda tu capacidad irracional y creativa está abierta. Así como tu energía lúdica está fluyendo libremente. Así que, hay algunos entrenamientos para alcanzar este estado. Esta condición no es algo exclusivamente reservado para la religión, el ritual o el teatro. Por ejemplo, podemos ver un tenista que después de una o dos horas empieza a jugar bien porque está en estado de *trance*. Pasa lo mismo con respecto a cualquier tipo de actividad humana que exige mucha concentración, así como flujo de ideas y creatividad]. (Jelić, 2022: parte 2, traducido por Sabri Zekri, el 25 septiembre de 2022)

Paratheatre [Parateatro], 1969-1978

Esta fase conocida también como Theatre of Participation [Teatro de Participación] se considera la segunda etapa de investigación teatral de Grotowski (Schechner y Wolford, 2001: 9, traducido por Sabri Zekri, el 22 de octubre de 2022). Durante este periodo, él junto con otros miembros del teatro laboratorio inician una serie de viajes a diferentes países asiáticos con el fin de explorar otras tradiciones, formas y prácticas teatrales, entre los que cabe destacar, el viaje a Irán en 1970, donde representaron *The Constant Prince* en el Festival de Artes de Shiraz-Persépolis (Najafi, 2019: 40), así como asistieron a varios espectáculos del teatro tradicional iraní (Schechner y Wolford, 2001:207; Brook, 1993: 38-42).

En la etapa de Parateatro, Grotowski sigue con las mismas preocupaciones sobre el oficio del actor y la comunicación entre actor-espectador (Schechner y Wolford, 2001:

210), aunque alcanza conclusiones y respuestas diferentes a las de la etapa anterior. Esta vez, el maestro polaco abandona la teatralidad y artificialidad, lo que sus colaboradores definen como el intento de exterminar lo mimético y la máscara de la representación (p. 9) y busca otros modelos más honestos. Su propuesta es dejar de seguir las normas del teatro convencional europeo y abandonar todos los elementos escénicos innecesarios (vestuario, maquillaje, decorado, historia, etc.) salvo espacio, tiempo y participante (actor y espectador).

Los eventos de esta fase ya no son espectáculos tradicionales de teatro, sino que, son encuentros de teatro, lo llama así, entre dos grupos de personas participantes, que al mismo tiempo pueden ser intérpretes y/o espectadores. Un encuentro parateatral tiene lugar en un espacio elegido para reunir a las personas en un tiempo concreto. En este encuentro, los/as espectadores/as ya no son meros observantes pasivos, por el contrario, se consideran como participantes activos. En esta fase, Grotowski busca a través de un medio honesto vivo y más íntimo, alcanzar un equilibrio entre ambos grupos de personas participantes de un encuentro.

En un evento parateatral las normas escénicas, criterios artísticos y estética teatral pierden importancia. La estructura convencional del teatro será reemplazada por actividades improvisadas que implican el contacto directo entre dos grupos de participantes, es decir, entre un equipo de líderes/intérpretes con más experiencia y un grupo de espectadores activos. Renata Molinari, intérprete de teatro laboratorio (Schechner y Welford, 2001) habla de su experiencia como una líder del evento parateatral *A work of meeting*:

Participants are no longer spectators but are repositioned as co-actants in the presence of persons who have greater theatrical knowledge, more refined techniques, different abilities, and who use all this on a level of non-representation [participantes ya no son espectadores, sino que se reposicionan como *co-actantes* en presencia de personas que tienen mayores conocimientos teatrales, técnicas depuradas (refinadas), habilidades diferentes. Luego utilizan todo esto en un nivel no representacional]. (p. 9, traducido por Sabri Zekri, el 15 de mayo de 2023)

La etapa de Parateatro tal como la de las producciones teatrales se centra en la cuestión del contacto y comunicación entre las personas; es decir, cómo cada individuo puede entrar en una conversación consigo mismo y con otros/as. Sin embargo, en esta fase, como ha sido mencionado anteriormente, desaparecen los términos y funciones tradicionales, pues ya no hay un espectáculo de teatro con actores y espectadores, separados el uno del otro.

Con respecto a la actuación en un evento parateatral, no es como el proceso de preparación de un papel en el sistema de Stanislavski, sino que es un viaje interior que cada participante tiene que empezar y terminar solo. Este proceso se asemeja a un viaje místico sufí, para explorar el lado interior y experimentar cómo contacta con el de otra persona participante. En este camino, la interpretación de un papel sirve como una herramienta de concentración y meditación (Schechner y Welford, 2001: 210). Así, todos participantes de un Parateatro al mismo tiempo son intérprete y espectador, conectando con su “yo/ser interior” a través de “Otro, es decir personaje”.

Theatre of Sources [Teatro de Las Fuentes]⁵⁸, 1976-1982

Este periodo es la continuación de la etapa Parateatro, aunque como una nueva rama surgida centrada en otras preocupaciones. Por lo tanto, está reconocida como la tercera etapa de exploración teatral del teatro laboratorio. Los encuentros teatrales clave de esta fase, *Vigil* en 1976, *The Mountaing of Flame* en 1977 y *Tree of People* en 1979, mostraban rasgos y características de la etapa anterior, aunque buscaban los orígenes arquetípicos del teatro. Los encuentros de esta fase se convirtieron en ritos teatrales, en formatos más grupales como improvisaciones, danzas y cantos sufíes (Schechner y Welford, 2001: 212).

Para ello, Grotowski durante tres años trabajó con diferentes personas de India, Colombia, Haití y Japón, explorando diversos rituales y tradiciones de dichos países. Todo esto tenía el objeto de aprender cómo conectar con lo ancestral. En esta fase, este teórico y director de teatro busca cómo conectar a todas personas como un alma y energía

⁵⁸ Schechner (2001) llaman a esta etapa en inglés “Theatre of Sources” (p. 207). En la traducción al español decidimos emplear “Teatro de las Fuentes” con letras mayúsculas.

única; la individualidad de los seres se despoja dentro de la unidad grupal; y así, emerge un alma común entre todos/as intérpretes-participantes.

Según Tadeusz Buski (Schechner y Wolford, 2001) las cuestiones de esta etapa contienen conceptos más idealistas, relacionados con los arquetipos:

How to become oneself? How is it possible -while respecting differences between people- to achieve human understanding above the differences of race, culture, tradition, upbringing, language? In what conditions is it possible to achieve interhuman fullness? [¿Cómo llegar a ser uno mismo? ¿Cómo es posible -respetando las diferencias entre las personas- lograr la comprensión humana por encima de las diferencias de raza, cultura, tradición, educación, idioma? ¿En qué condiciones es posible alcanzar la plenitud interhumana?] (p. 212, traducido por Sabri Zekri, el 28 de junio de 2023)

Finalmente, todo este proceso, desde los primeros intentos para leer, descubrir, dirigir e interpretar a otros/as, en la primera etapa; hasta los intentos para explorar y reconectar con el ser propio y otros/as seres en la segunda fase y finalmente intentar crear un único “ser” hecho por una comunidad de seres, llevaron al maestro polaco y al resto de la compañía a otras etapas que vamos a describir a continuación.

Objective Drama [El Drama Objetivo]⁵⁹, 1983-1986

Este periodo es la cuarta etapa de la vida teatral de Grotowski que emerge tras el cierre del teatro laboratorio y el desplazamiento del director polaco a Nueva York por razones políticas. Esta fase transitoria posee un carácter más académico, pero aún basado en experimentos teatrales. En este periodo, el director polaco prepara varios programas y semanarios para la Universidad de Columbia, en los que participan numerosas personas, como Richard Schechner⁶⁰ (2001: 284).

⁵⁹ Schechner (2001) llama a esta fase en inglés “Objective Drama” (p. 283). En la traducción al español decidimos emplear “El Drama Objetivo” con letras mayúsculas.

⁶⁰ Uno de los fundadores de la compañía de teatro experimental The Performance Group y el departamento de Estudios de Performance de la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York.

Este periodo no acaba con ninguna representación teatral, pero, aun así, tiene gran importancia para la difusión del pensamiento del maestro polaco en Europa Occidental y Estados Unidos. En esta fase Grotowski estudia cómo su sistema teatral afecta a espectadores de diferentes culturas. El enfoque de esta época está más centrado en la desconexión que ocurre entre la performance, como arte performativo y su origen, es decir, las tradiciones y prácticas performativas antiguas. La preocupación del maestro polaco radica en la función del arte, ya que como medio de comunicación vivo está desapareciendo debido a la manipulación de los métodos y las tecnologías más recientes.

En esta fase transitoria, desde una mirada antropológica, Grotowski vuelve a estudiar el estado observador-participante del espectador y su relación con el sujeto de representación en las formas representativas antiguas, haciendo una comparación con el estado del público en las formas modernas performativas. Así, analiza el efecto del arte tradicional en el que el contacto entre artista y público ocurre cara a cara, con el del arte contemporáneo donde la tecnología es un factor clave.

Art as Vehicle [El Arte como Vehículo], 1986 – 1990

Este periodo se considera la última etapa de los experimentos e investigaciones de Grotowski. Las actividades de este periodo a menudo fueron realizadas en Workcenter ubicado en Pontedera, Italia. Al contrario que *El Drama Objetivo*, *El Arte como Vehículo* es una etapa de la investigación práctica que se centra en “actions related to very ancient songs which traditionally served ritual purposes” [acciones relacionadas con canciones antiguas que tradicionalmente tenían fines rituales] (Schechner y Welford, 2001: 368). En esta etapa el objetivo central es impactar en el estado corporal, emocional y mental de la persona *doer* y consta de dos proyectos principales desarrollados por dos grupos separados, ambos bajo la orientación de Grotowski: el grupo *Downstairs*, liderado por Thomas Richards, centrado en la estructura y las habilidades performativas de la voz, mediante la aplicación de las canciones y tradiciones afrocaribeñas; y el grupo *Upstairs*, liderado por Maud Robart, también, un proyecto físico, centrado en acciones basadas en las canciones haitianas y los antiguos textos egipcios y de Oriente Medio (pp. 368-369).

En este periodo, Grotowski se centra más en la definición de *doer/Performer*. Un *doer*, (quizás en castellano podemos llamarlo actuante) en el discurso teatral del maestro polaco se dice de una persona cuyas acciones conectan con los instintos más primitivos

para alcanzar un estado vital como los rituales antiguos. Esta palabra, siempre en singular, proviene del término inglés “do”, es decir, hacer y/o actuar. Un *doer* nunca finge ni imita como un actor del teatro, sino que simplemente hace lo que surge de su realidad corporal. Dicho de otra forma, lo que hace son movimientos, acciones y sonidos naturales y no teatralizados, los que salen de su verdadero “ser interior” y *doer* los comparte como un regalo con el público.

Con respecto al término *Performer*, escrito con “P” mayúscula y en singular, aún está por estudiar, tal como *trance* y el actor santificado. El significado de *Performer* no es el mismo del uso común y general de esta palabra. Tampoco se la puede traducir con exactitud en otros idiomas. En castellano, intérprete y agente actuante son los términos que reflejan mejor el concepto central del término original. Sin embargo, ninguno transmite el significado exacto de esta palabra dentro del discurso *grotowskiano*. En cierto modo, una persona *Performer* es un *doer*, aunque a un nivel más avanzado.

Según Schechner y Welford (2001) él/ella es “state of being, he is not a man who plays another, he is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres” [es estado de ser, no es un hombre que representa otro, sino que es un *doer* [actuante], un sacerdote, un guerrero: está fuera de los géneros estéticos] (P. 374, traducido por Sabri Zekri, el 15 de julio de 2023).

Esta cita afirma que el agente actuante o *doer/Performer* es el núcleo de una creación artística y todo que hace en el teatro incluido sus interacciones con el espectador forman parte de su presencia/existencia escénica. Para alcanzar sus objetivos Grotowski cree que todo que se ofrece en un evento de la fase de El Arte como Vehículo, tiene que estar influenciado por las prácticas rituales antiguas para impactar en la mente, alma y cuerpo, transmitir la energía y establecer una conversación profunda entre *doer* y espectador. De esta manera la comunicación verbal pierde su importancia. Todo funciona de manera natural y a través de los sentimientos, pues cada *doer* simultáneamente está conectado consigo mismo y con los demás (Schechner y Welford, 2001: 368). Aunque esta etapa llega a su fin debido al fallecimiento del maestro, su colaborador Thomas Richards (2022), sigue con los proyectos hasta la llegada de la pandemia y el posterior cierre del centro por dificultades financieras (p. 194).

La relación de las cinco etapas con el objeto de estudio

Las cinco etapas del teatro laboratorio tienen mucho que ver con nuestra carrera artística como el director e investigador de teatro, de la cual hemos hablado en detalle en la introducción de la tesis, apartado “Contexto y Surgimiento de la cuestión” (pp. 42-48). Los discursos principales del teatro laboratorio, sobre todo la relación del actor/espectador, el trabajo sobre las acciones físicas, el estado de *trance* y *doer-Performer* juegan un papel fundamental en el desarrollo del planteamiento teórico del reciclaje de género.

Otro aspecto importante del teatro laboratorio es su carácter experimental y dinámico. Siguiendo a Grotowski, nosotros también evitamos definirlo como un método teatral concreto, sino que preferimos denominarlo un contra método o un contra sistema. De hecho, él no quería que sus aportaciones fueran consideradas un método cerrado y prefería llamarlas contra método para desarmar y destapar tanto actor como espectador “if a method has any sense at all, it is as a way to disarmament, not as a system” [si un método tiene algún sentido, es como una manera de desarme, no como un sistema] (Schechner y Wolford, 2001: 223, traducido por Sabri Zekri, el 25 de julio de 2023).

El contra sistema de Grotowski, como un modelo polivalente práctico-teórico de investigación, nos ayuda a saber cómo se puede aplicar el material recogido de diversas fases prácticas de teatro, ensayos, entrenamientos y espectáculos, al cuerpo teórico de una tesis doctoral. Para ello, nosotros también diseñamos un método experimental y deconstructivo que contiene los siguientes pasos:

- i. Reunir métodos y otro material teórico relevante para nuestro estudio, como la performatividad de género, el sistema, teatro épico y teatro pobre.
- ii. Extraer datos necesarios para el desarrollo del marco teórico, como la construcción de género, encarnación del personaje teatral, la relación entre actor y espectador, instrucciones de *naghsh-poosh*, etc.
- iii. Elegir las herramientas necesarias para el desarrollo del planteamiento teórico, como la aplicación del “sí” mágico, la imaginación y la memoria emotiva para transformación de movimientos corporales en acciones físicas del sistema de Stanislavski; la repetición de gestos y comportamientos corporales y las estrategias del distanciamiento del teatro épico de Brecht; así como, la

transformación de actor a *Performer* [intérprete] y espectador a participante activo a través del encuentro ritual-teatral del teatro laboratorio-pobre de Grotowski.

- iv. Recoger los factores relevantes para nuestro discurso, así como estudiar los elementos y componentes que construyen cada factor, por ejemplo, los elementos constructivos y comunes de Actor-doer-*Performer* son cuerpo, voz y género/sexo.
- v. Analizar todos elementos y factores recogidos y pasarlos por el proceso de deconstrucción.
- vi. Explorar las capacidades performativas del cuerpo mediante el análisis de los gestos y movimientos.
- vii. Dividir los movimientos y acciones en los fragmentos más pequeños.
- viii. Explorar las acciones y reacciones corporales, así como estudiar su relación con los comportamientos corporales del intérprete.
- ix. Estudiar la voz y sus componentes, explorando sus capacidades performativas, es decir, la gestualidad, la forma y el ritmo de los sonidos y el tono de la voz. Así como hacer improvisaciones vocales.
- x. Deconstruir y vaciar las palabras de sus significados y forma de pronunciación a través de las improvisaciones vocales.
- xi. Explorar otros miembros del cuerpo que pueden servir como una fuente de producir sonido, como las manos, las piernas, la nariz, etc.
- xii. Explorar las relaciones e interacciones del cuerpo, voz y sus componentes.
- xiii. Explorar las formas de comunicación entre actor-espectador y aplicar técnicas y herramientas necesarias al respecto, aunque estén en contradicción entre sí. Por ejemplo, el uso simultáneo del “sí mágico” y la técnica de hablar en tercera persona del pasado, provocando así el lado irracional del intérprete para ayudarlo a entrar en el estado *trance*, pero simultáneamente involucrar su lado racional para evitar perder el control sobre sus acciones.

Butler: El género a través del cuerpo. Fases de encarnación

En cuanto a la relación entre las teorías feministas y de género con el teatro laboratorio, casi no hay ninguna referencia sobre la aplicación de uno al otro; aun así, nosotros encontramos mucho potencial en esta relación, que nos permite abrir conversaciones y debates sobre diversos asuntos que atraviesan a ambos. Para ello, nos gustaría proponer algunos ejemplos. En primer lugar, consideramos importante mencionar la posición espiritualista, neutralista y no binaria del teatro laboratorio respecto a las divisiones de género y sexo; concretamente, la idea de reunir diversos grupos de personas participantes en un encuentro de teatro y unificarlos como un cuerpo único. En este encuentro no hay actores, ni personajes fijos teatrales ni espectadores; todos se consideran como participantes *doer*, que con su presencia, acciones y comportamientos individuales participan en dicho evento y crean una figura grupal.

Considerando el teatro como un medio socio-antropológico, Grotowski define nuevos roles y funciones tanto para el actor como para el espectador. Dicho de otra forma, en su teatro, el maestro polaco reúne dos grupos de personas en un “encuentro” de teatro, pero, en vez de llamarlos actor y espectador, simplemente, los nombra “participantes”. Esta nueva designación, crea otras funciones y sitúa a cada persona en un estado activo e igual de los demás; por ello, emergen aspectos socio grupales que afectan a los aspectos y características individuales de cada persona, especialmente, a los de género y sexo, es decir, se despojan dimensiones personales dentro de las sociales.

Esta posición existe casi en todas las etapas teatrales de Grotowski: en la fase de Teatro de Producciones la selección de personas intérpretes para los diversos papeles no se aplican según normas y convenciones realistas, es decir, la distribución de papeles no es por edad, raza, género/sexo, etc.; o en la etapa de El Arte como Vehículo, todas las personas participan y actúan juntas en un encuentro semi teatral-ritual, en el cual cada persona, ya sea hombre o mujer, comparte su individualidad con lo demás; así, despoja su identidad individual voluntariamente en la del grupo, para formar parte de una única “Persona”.

Privilegiar los aspectos sociales y antropológicos en el teatro laboratorio no tiene nada en contra de la individualidad y existencia de las personas. Por el contrario, todo empieza desde la soledad del individuo, como un anillo que se junta a otros anillos para

hacer una cadena, en la cual los rasgos individuales están a favor del grupo. Así que, la sexualidad y género existen, aunque para complementarse el uno al otro.

Otro ejemplo es sobre las posibles interacciones y/o influencias que pueden emerger entre la performatividad de género y el teatro laboratorio. En este sentido, cabe destacar la influencia directa del teatro épico en el discurso butleriano. Es decir, la aplicación del concepto central del *Gestus* brechtiano, explicado en el apartado “Brecht: existir y no existir; el ‘Yo’ imitando al ‘Otro’” (pp. 158-167) para afirmar el carácter construible del género, abordando cómo las inscripciones sociales hacen que un concepto como género, a través de la repetición performativa de una serie de pautas, gestos y conductos, se revela, transformándose en un acto físico y visible.

Aunque no existe tanta relación directa entre las reflexiones de Grotowski y las de Butler, existen muchos paralelismos y similitudes entre ambos discursos. Un caso muy gráfico es el ejemplo propuesto por Grotowski en la primera etapa, limpiar la pipa para ganar el tiempo, para explicar el proceso de transformación de movimientos y gestos en acciones físicas. Este ejemplo junto al discurso *doer-Performer*, como una estrategia experimental, nos permite comprobar la viabilidad y performatividad de género, como un acto real que ocurre en el presente; dicho de otra manera, explorar cómo el género se manifiesta a través de gestos corporales, comportamientos y acciones físicas de una persona. Explicándolo detalladamente y paso a paso sería:

Improvisación de movimientos con un objeto físico

- a. Un *doer* masculino sin tener ningún objetivo concreto trabaja e improvisa con una pipa que está sobre una mesa, por ejemplo, coge la pipa, la toca, la limpia y la pone sobre la mesa. Después de terminar la improvisación tiene que fijar los movimientos realizados. Sería mejor que durante todo el proceso una persona femenina observara a este *doer* y apuntara sus observaciones.
- b. La persona *doer* vuelve a trabajar con la pipa, repitiendo los mismos movimientos sin ningún cambio. Esta vez, tiene que calcular y marcar todas las acciones que está haciendo, por ejemplo:
 - i. El movimiento número uno es tocar la pipa con la mano derecha
 - ii. El número dos es levantarla.

- iii. El número tres es limpiarla por dentro.
 - iv. El número cuatro es limpiarla por fuera.
 - v. El número cinco es volver a ponerla sobre la mesa.
- c. De nuevo repetir los mismos movimientos desde el número uno hasta el cinco, aunque, esta vez, dividirlos en fragmentos más pequeños, por ejemplo:
 - i. Tocar la pipa con la mano derecha y cerrar los dedos alrededor de la pipa.
 - ii. Levantar la pipa con la mano derecha hacia arriba y parar la mano.
 - iii. Limpiar la pipa por dentro: con la mano izquierda coger una servilleta y meterla dentro del agujero de la pipa y limpiarla; sacar la servilleta.
 - iv. Limpiar la pipa por fuera con la mano derecha; girarla 180 grados con la mano izquierda y limpiarla por fuera; mover la servilleta hacia arriba y abajo tres veces y separarla de la pipa.
 - v. Poner la pipa con la misma mano sobre la mesa con la mano derecha; girar la pipa 180 grados, abrir los dedos y separarlos de la pipa.

Aplicación de las cualidades del género/sexo a los movimientos

Esta vez, la misma persona *doer* imaginándose una persona con otro género/sexo, repite haciendo los mismos fragmentos. La observadora sigue tomando notas.

Cambio de papel: *doer*/actuante-observador

- a. *Doer* masculino cambia su papel con el observador femenino y después repiten mismo el proceso, aunque esta vez con un *doer* femenino y un observador masculino.
- b. *Doer* femenino, al igual que el *doer* masculino anterior, trabaja e improvisa con la pipa y marca todos los movimientos. Ella tiene que dividir los movimientos, en fragmentos más cortos y después tiene que añadir/anexar a cada fragmento los aspectos/comportamientos asociados al género/sexo.
- c. Al final de este proceso, ambas personas tienen que compartir su experiencia, como *doer*-observador, sus observaciones con respecto a las diferencias entre la primera actuación y la segunda, así como compartir su opinión sobre los

cambios surgidos después de añadir un objetivo concreto a los movimientos. Se puede repetir todo este proceso con otros objetos y con más personas para recoger más datos.

Como puede observarse, la transformación de los movimientos y actividades en las acciones físicas es un proceso que empieza desde fuera hacia dentro. Dicho de otra manera, todo empieza desde fuera con una serie de actos y movimientos físicos y continua hacia dentro. La conclusión de este proceso es la materialización de un concepto mental. Por ejemplo, abrir la mano de manera más lenta y suave, es decir, reducir el ritmo y la velocidad; o escoger por qué parte coger la pipa, por la mano o por la cabeza; o acercar la pipa más lenta o rápido; o apretar más los dedos alrededor del cuello de la pipa; y, todo esto para expresar y materializar el género de una persona.

Este proceso revela que los movimientos físicos ocurren en el presente y, antes de un concepto y/o término lingüístico como el “género”. Todos estos movimientos funcionan como una herramienta práctica para la encarnación de intenciones y objetivos mentales. Así, un concepto y/o un objetivo abstracto, *per se*, con una forma física concreta, antes de su movimiento generador no existe; al igual que no se puede crear una acción física sin aportaciones conceptuales a los movimientos físicos.

Otro asunto importante es la diversidad de la manera de representar un concepto. Volviendo al caso de la pipa; como sabemos hay una enorme cantidad de clichés sociales alrededor del género/sexo. Algunos intérpretes exponen comportamientos estereotipados para actuar como una persona femenina. Por ejemplo, mueven sus manos de manera ligera y lenta, cambian su tono de la voz, etc. Sin embargo, a cada *doer* le pueden surgir nuevas ideas para romper con estos códigos, como mover su cuerpo más exagerado y agresivo. Por otro lado, cada persona observadora tiene una interpretación y percepción distinta respecto a lo que ve. De este modo, se entiende que un concepto no tiene solamente una manera fija de expresión, pues se lo puede representar a través de diferentes formas.

Observaciones y conclusiones

De todo esto se comprende que el trabajo sobre las acciones físicas tiene mucho en común con la performatividad butleriana (2011: 253-277). El ejemplo de la pipa lleva a plantearse una serie de preguntas: ¿Cómo la aplicación de un concepto, por ejemplo, género femenino/masculino, influye en la performatividad corporal? ¿Cómo un *doer* masculino, que debe actuar como una persona femenina, coge, toca y limpia una pipa y viceversa? ¿Cómo un *doer* masculino mueve su mano para expresar el sentimiento femenino y viceversa? ¿Cómo un objetivo y/o una idea mental, por ejemplo, actúa como una persona con género opuesto reflejándose en el ritmo, dimensión, ángulo y dirección de un movimiento? ¿Cómo la repetición de los mismos movimientos para expresar un objetivo mental hace que dicho objetivo se parezca a un hecho físico real, aunque no lo sea? ¿Y, cómo el género se inscribe sobre el cuerpo a través de estos comportamientos?

Las respuestas adecuadas a las cuestiones planteadas a menudo se encuentran dentro de los discursos mencionados anteriormente, tanto en los métodos teatrales mencionados como en las aportaciones feministas y de género. Uno de los aspectos más destacados es la relación entre el intérprete, el personaje que representa y el espectador. Lo que ocurre entre estos elementos está influenciado por los comportamientos corporales y las manifestaciones del género/sexo, abordando cómo se materializa y se construye el género tanto en el escenario como en la vida cotidiana.

Todas las teorías y reflexiones teatrales mencionadas en los apartados anteriores emplean distintas técnicas y herramientas que de manera directa o indirecta influyen en esta relación. Por ejemplo, el “si mágico” facilita la imaginación de ser otra persona: “si yo fuera Sofía”, siendo Sofía un personaje femenino me expresaría de tal forma; o convertir los movimientos corporales de Sofía en las acciones físicas para la encarnación de este papel. El distanciamiento nos recuerda la importancia de volver a nuestro “ser” propio y descubrir las diferencias entre Sofía y el “Yo”. El estado *trance* nos separa del mundo racional, creando una único “ser/persona: Yo-Sofía” con rasgos arquetípicos. Dicho de otra forma, Sofía ya no es sólo un personaje femenino y el “Yo” no es un mero intérprete masculino. Pues, ambos están unificados en un cuerpo, donde conviven tanto la feminidad como masculinidad.

Tales relaciones corporales entre el “Yo” y el “Otro” en cierto modo hacen referencia a la performatividad y construcción corporal de género, presentada en el

discurso butleriano. Sofia supuestamente es un personaje femenino, aunque su encarnación puede transcurrir sobre un cuerpo biológicamente masculino y/o femenino. Sin embargo, su forma de representación no cambia la interpretación escénica y la cualidad de las acciones físicas de este papel y su *doer*/agente actuante. Las inscripciones socioculturales del género están integradas en los actos y las intenciones de los tres elementos, es decir, el intérprete, el personaje Sofia y el espectador. Todos participan en la materialización y construcción corporal del género y sus actitudes.

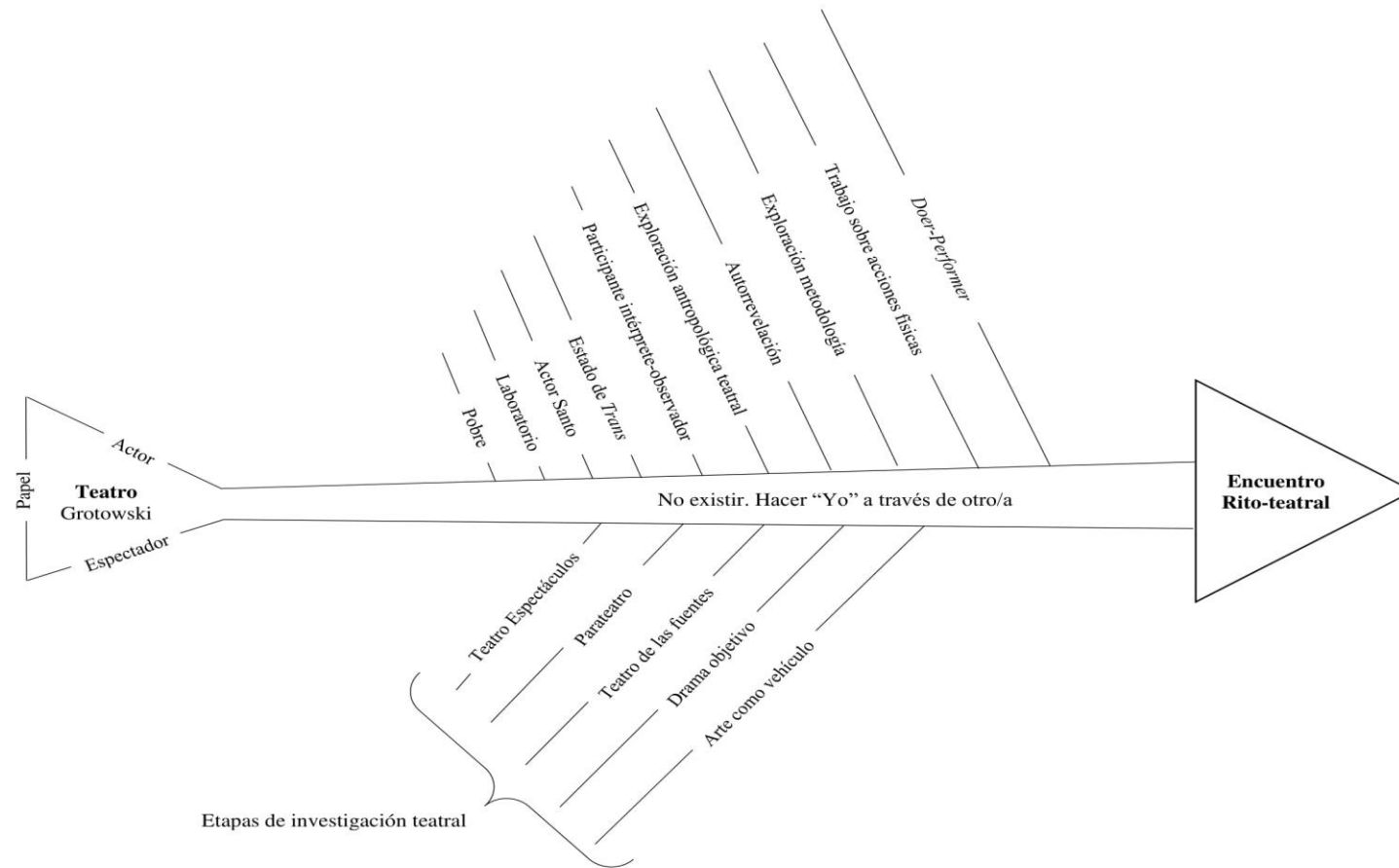
Como puede observarse existe una relación estrecha entre el proceso de encarnación del personaje teatral en los tres métodos teatrales mencionados en este capítulo y la construcción social del género tal como se expone en las reflexiones de Butler. Estos enfoques coinciden en cómo la representación y performatividad del género se manifiesta y se transforma a través de la acción teatral, demostrando que el género no es un concepto fijo, sino una construcción dinámica que se entiende mediante el cuerpo de la persona actuante. Las intersecciones entre la práctica teatral y las teorías de género proporcionan el material teórico fundamental para el desarrollo de nuestro marco y la justificación de la propuesta de reciclaje teatral del género, permitiéndonos así avanzar en los objetivos de estudio que buscan explorar y reconfigurar las representaciones de género en el teatro contemporáneo.

Pero también, existe una escasez notable de estudios de carácter multidisciplinar que reúnan diferentes métodos, técnicas y teorías de género en el contexto teatral. Para recuperar este vacío, incorporamos los conceptos clave de las teorías estudiadas en el presente capítulo, entre ellos cabe destacar, el “sí mágico” y las acciones físicas del sistema de Stanislavski, el *Gestus* y el distanciamiento brechtiano, el estado *trance* y el encuentro parateatral entre *doer-Performer* y participante de Grotowski, además la performatividad de género butleriana. El objetivo final es reciclar todo este material, aunque conservando la esencia de cada componente, cambiando solamente su forma y función según las necesidades escénicas.

Todo esto gracias a las metodologías y herramientas aplicadas, así como las actividades teatrales realizadas en la fase práctica de la investigación, nos facilitaron seguir los pasos y comprobar la viabilidad de nuestra propuesta. En el siguiente apartado tenemos la intención de hablar del reciclaje y sus contribuciones al teatro, así como definir el papel de la técnica *naghsh-poosh* como una estrategia escénica que nos permite reciclar el género, su performatividad y sus comportamientos corporales. Por último, en forma de

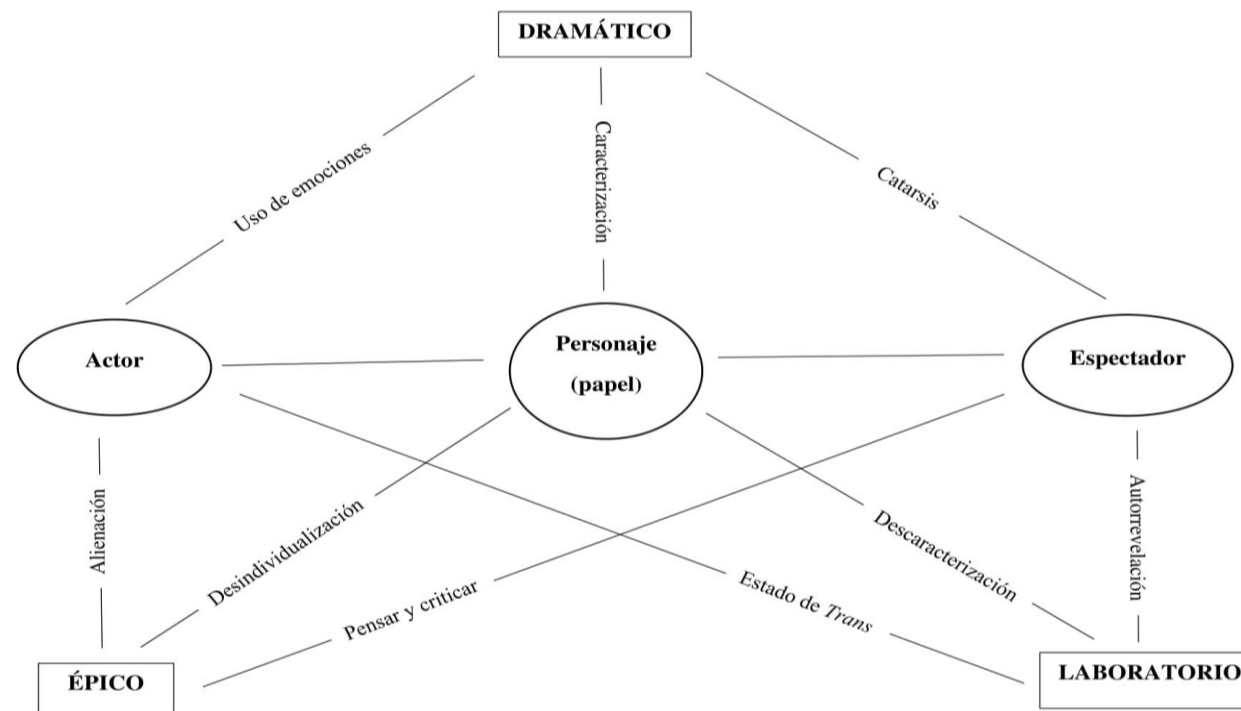
figuras y tablas, preparamos un resumen de las etapas y nociones clave de la propuesta teatral de Grotowski, además de las aportaciones e interrelaciones entre actor, espectador y personaje teatral en el sistema de Stanislavski, teatro épico de Brecht y teatro pobre-laboratorio de Grotowski (Figuras 7 y 8; Tabla 7).

Figura 7. Teatro Laboratorio-pobre



Nota. Por Zekri, S. 2022. Esquema. Instrucciones, funcionamiento y planteamiento teórico del teatro laboratorio de Grotowski. Diseño propio

Figura 8. *Panorama metodológico de teorías teatrales aplicadas*



Nota. Por Zekri, S. 2022. Esquema. Discursos principales, comparaciones, relaciones e interrelaciones. Teorías aplicadas. Diseño propio.

Tabla 7. Métodos teatrales. Comparaciones y ejemplos

	Stanislavski	Brecht	Grotowski
Teatro	Dramático	Épico	Laboratorio-Pobre
Método de interpretación	El Sistema, basado en la construcción y caracterización psicológica del personaje.	Alienación y <i>Gestus</i> , basados en la construcción de los rasgos y aspectos sociales del personaje.	No es un método fijo, sino una guía de autorreflexión y auto búsqueda en las relaciones e interacciones entre la persona actuante y el personaje que encarna y el espectador.
Efectos	Produce los efectos emocionales y la catarsis.	Produce el efecto de alienación, impactando así en la lógica y la razón.	Autorrevelación y el estado <i>trance</i> para involucrar el yo interior.
Objetivos	Teatro es un arte de entretenimiento para conseguir que el espectador se implique de algún modo en lo que está presenciando.	Teatro es una herramienta crítica y de cambio social, para conseguir que el/la espectador/a use su poder de pensamiento y participe en decisiones sociopolíticas.	Crear un encuentro semi teatral-ritual entre dos grupos de participantes. Conectar con los arquetipos. Participación de los/as participantes.
Técnicas, herramientas y estrategias	El “sí mágico”, la imaginación, la memoria emotiva y las acciones físicas. Encarnación y caracterización del personaje.	El distanciamiento, el <i>Gestus</i> y la repetición de los comportamientos corporales. Transposición en la tercera persona y en el pasado.	Trabajo sobre acciones físicas. El estado <i>trance</i> . No hay la cuarta pared entre los/as actores y el público. Sitúa el público en lugares y/o situaciones distintos e irracionales.

	La cuarta pared separa los/as actores/actrices de los/as espectadores/as.	Rompe la cuarta pared para comunicar, de forma directa, con los/as espectadores/as.	
Personaje	Da mucha importancia al papel dramático del personaje en el desarrollo de la historia. Se enfoca en los aspectos sociológicos, físicos y sociales de los/as personajes.	Disminuye el papel del personaje dramático en el desarrollo de la historia. Se centra en los aspectos sociales y físicos de los personajes, como que fueran representantes de diversos grupos sociales.	Lo considera un medio intermedio para establecer relaciones entre actores y espectadores. Se enfoca en aspectos arquetipos y espirituales del personaje.
Actor	Se imagina como si fuera el personaje. Habla en primera persona del presente como el personaje. Usa el proceso de caracterización para profundizar el personaje. Usa las emociones para la interpretación de personajes y para la involucración de la audiencia. Se pierde completamente en el personaje y en la historia de la obra.	No se imagina como si fuera el personaje. Habla en tercera persona del pasado como si el personaje fuera otra persona distinta de él/ella. Usa las técnicas del <i>Gestus</i> y la repetición de gestos y actitudes sociales para construir diversos tipos sociales en el escenario.	Los define como <i>doer</i> y <i>Performer</i> Habla y/o canta como que fuera un intérprete de un rito. Usa técnicas y entrenamientos físicos para entrar en el estado <i>trance</i> y de este modo crear un encuentro teatral-ritual. Se involucra completamente con su interpretación, pero no pierde el control sobre las tareas escénicas.

		Usa la técnica de distanciamiento para evitar la involucración emocional y completa del público. No se pierde completamente en el personaje.	No encarna al personaje, sino lo utiliza como un medio/puente de autorrevelación.
Espectador	Simpatiza y se identifica con los/as personajes. Se involucra emocionalmente y se pierde completamente en la historia de la obra. Pierde el mensaje de la obra y el poder de pensar y criticar. Tiene un papel pasivo y acepta todo que está ocurriendo en la historia, asimismo, las decisiones tomadas por los/as peonajes.	Toma distancia de los/as personajes. Piensa sobre lo que le está pasando a los/as personajes. Tiene una papel activo y crítica la situación y decide en vez de los/as personaje.	Los define como participantes. Se involucra tanto con las emociones como la razón. Participa en un encuentro de carácter ritual y teatral, actuando y reaccionando de manera simultánea.
EJEMPLOS COMPARATIVOS.			
Teatro	Dramático	Épico	Laboratorio-Pobre
Actor del teatro...dice:	Soy el rey Lear. Soy enfadado porque el rey Lear se siente enfadado.	No soy el rey Lear, sólo lo represento. El actor del rey Lear expone que el rey Lear está enfadado.	Ni soy Lear, ni lo represento, sino que, a través de él me exploro mí mismo.

			Me enfado a través de Lear para explorar el efecto de la sensación de enfado en mis expresiones y comportamientos.
Personaje del teatro...dice:	Soy Clitemnestra, soy la reina y esposa de Agamenón y voy a matar a mi marido porque quiero venganza.	Fui Clitemnestra, fui la reina y esposa de Agamenón y decidí asesinar a mi marido porque quería venganza.	Soy Clitemnestra, soy asesina, soy la venganza.
Espectador del teatro...dice:	Yo también me he sentido así, es igual que yo, este es un gran arte. Me he emocionado bastante. Me emociono como ellos/as (personajes). Me río cuando se ríen y lloro cuando lloran. Estoy enfadado porque el rey Lear está enfadado. ¡Menos mal que no soy él!	Nunca lo hubiera pensado, ese no es el camino justo, es muy difícil creerlo, eso tiene que parar. Pienso y actúo cuando ellos/as (personajes) lloran y/o se ríen. El rey Lear está enfadado, pero su actor no, yo tampoco.	¿Dónde estoy? ¡parece más un ritual que un espectáculo de teatro! ¡Yo también estoy participando en ello! Yo también necesito experimentar la sensación de enfado en mí mismo.

**CAPÍTULO III. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: RECICLAJE,
NAGHSH-POOSH Y *DESIDENTIFICACIÓN*. CONTRIBUCIONES Y
APLICACIONES AL DESARROLLO DEL PLANTEAMIENTO TEÓRICO**

Términos y proceso a seguir

Como hemos dicho en el apartado “Investigaciones y publicaciones sobre teatro y género” en el primer capítulo de la tesis, existen muchas investigaciones sobre las aportaciones del teatro al género, entre ellas, las de Gillian Hanna, una combinación del sistema de teatro épico y las propuestas del feminismo materialista (Case, 1988: 92-93); o las aportaciones del *Gestus* brechtiano para justificar la performatividad y construcción social de género (Pavis, 1986: 107-116; Butler, 2017: 171-191). Todas estas propuestas usan las teorías teatrales para el desarrollo de alguna teoría feminista y/o de género, pero no aportan mucho para la actualización de la estructura actual de teatro. Sin embargo, nuestra propuesta usa las teorías feministas y del género dentro del contexto teatral.

Para alcanzar este objetivo trabajamos, simultáneamente, con diferentes áreas, es decir, industria, feminismo, género y teatro. Del discurso industrial recogemos el concepto de reciclaje que nos servirá como el eje principal de investigación; del campo de género, tomamos las reflexiones postfeministas sobre la deconstrucción y performatividad de género, ya que proponen discursos no binarios al respecto. Aunque, también, usamos algunas reflexiones de las feministas marxistas y materialistas para estudiar la participación social y política de los personajes femeninos de nuestro estudio de caso. Y del campo de teatro, vamos a emplear la técnica de imitación *naghsh-poosh*, así como las reflexiones de Grotowski sobre el intérprete.

Comprender mejor de qué trata el reciclaje del género del actor/actriz, implica definir dos ejes principales sobre los que basamos el marco teórico, es decir, reciclaje y *naghsh-poosh*. Para ello, creamos el presente capítulo, que se trata de los siguientes discursos:

- En la primera parte, concretamos el uso de reciclaje en el arte y en el teatro.
- En la segunda parte, abordamos la historia y las instrucciones de *naghsh-pooshi*, su origen, historia, así como sus contribuciones al proceso de reciclaje teatral del género del intérprete.
- En la última parte, hablamos de la estrategia de *desidentificación*, la cual sirve como una estrategia complementaria para apoyar la justificación del carácter intertextual del marco teórico. Cabe destacar que no hemos explicado esta estrategia en los capítulos anteriores, ya que no la consideramos una metodología o teoría

determinada, sino más bien una táctica justificativa para definir por qué reciclar el género y cómo hacerlo mediante la aplicación de *naghsh-poosh*.

Parte I. Reciclaje y sus aplicaciones al arte

A primera vista, parece que el reciclaje en el arte implica la reutilización del material de desecho para crear obras artísticas, o transformar objetos que han perdido su utilidad en piezas de valor estético y conceptual. Sin embargo, la aplicación de este término en nuestro discurso va más allá, llegando a reciclar la esencia y el propio concepto del arte. Creemos que el uso adecuado y justificado de discursos pertenecientes a distintos contextos da como resultado la intertextualidad e interculturalidad dentro de nuestro campo de estudio. De este modo, podemos analizar tanto el teatro como el género desde diferentes aspectos y perspectivas, fomentando una dinámica de conversación en evolución entre ambos.

A continuación, estudiamos la aplicación simultánea de estrategias y términos que pertenecen a distintos contextos como uno de los rasgos innovadores para el desarrollo de nuestro discurso teatral. Nos enfocamos específicamente en los términos “reciclaje” y “fábrica”, a través de los cuales situamos el teatro dentro de un contexto industrial, generando conversaciones e interacciones reflexivas entre discursos paradójicos e incongruentes, como reciclaje/arte, materia/concepto, tangible/intangible, visible/invisible, útil/inútil, performativo/constructivo, todo/componentes, etc.

Bāzyāft [reencontrar/reciclaje]. Historia y Antecedentes

La primera aplicación de los conceptos industriales en nuestro trabajo se remonta a la redacción del primer borrador del manifiesto de teatro, titulado *Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā || Kā.Bā.Ŷ*. [La Fábrica de Reciclaje del Performance || F.R.P.] (Zekri, 2014 [Texto inédito, PDF]; Anexo I: 589), el cual surgió tras dirigir la novela corta *Moderato Cantabile* (Duras, 1979; Recycling Performance Factory, s.f.-a [Página web]). Tanto los ensayos como las representaciones tuvieron lugar en el pequeño garaje del Centro Internacional de Lengua y Cultura Francesa, en Teherán. Durante los ensayos contábamos con cuatro intérpretes, enfrentados a las circunstancias complicadas, especialmente con respecto al lugar de representación y la falta del apoyo económico.

De este modo, surgió la necesidad de encontrar una estrategia que nos permitiera llevar al escenario el subtexto y la esencia de la novela, prescindiendo de grandes decorados, iluminación compleja y un escenario convencional. Este vacío nos empujó a indagar profundamente en el texto y transferir los códigos y signos literarios al lenguaje

escénico. Durante los ensayos, emergieron numerosas ideas innovadoras, que más adelante formaron parte de la puesta en escena, entre las que cabe destacar:

- **Improvisación de contacto.** El uso explosivo y exagerado del cuerpo y la voz, involucrándolos con los objetos y el espacio para expresar la frustración de los personajes de la obra. Durante los ensayos, las intérpretes de los papeles de Anne y camarera del bar hicieron improvisaciones de contacto con distintos objetos, como salir de una bolsa de basura, imaginándose el momento de su nacimiento o subir el calefactor de aire como si fueron animales en un bosque (Figura 9).
- **Objetos invertidos y la puerta móvil** (Figura 10). En la puesta en escena aprovechamos numerosos vasos dorados con forma de campana, todos colgados del techo, así como una puerta-ventana móvil que podíamos desplazar por el espacio. La aplicación de estos elementos nos permitió transmitir la sensación ambigua de confusión, mareo y desorientación en la atmósfera de la obra.
- **Ducha de golosinas de color** (Figura 11). En esta escena, el personaje principal, Anne Desbaresdes, borracha por la gran cantidad de vino, coge un vaso colgado del techo, provocando la caída de una inmensa cantidad de golosinas sobre su cabeza. Este acto, por un lado, hace referencia al matrimonio y la rutina que este trae a la vida de Anne; por otro lado, apunta simbólicamente a la autodestrucción que ella experimenta mediante el consumo constante de vino todas las noches en un bar con un cliente desconocido.

Figura 9. *Improvisación de contacto*



Nota. Por Zekri, S, 2010. Fotografía. La improvisación con los objetos y el espacio. Ensayos de la obra *Moderato Cantabile*, dirigida por Sabri Zekri, representada en el Centro Internacional de Lengua y Cultura Francesa, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 10. *Accesorios y la puesta en escena*



Nota. Por Zekri, S. 2010. Fotografía. Anne Desbaresdes, su hija y camarera en la escena del bar. *Moderato Cantabile*, dirigido por Sabri Zekri, representado en el Centro Internacional de Lengua y Cultura Francesa, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 11. *Ducha de golosinas de colores*



Nota. Por Zekri, S. 2010. Fotografía. Bahargol Ebrahimi, actriz del papel de Anne Desbaresdes. La escena de ducha. *Moderato Cantabile*, dirigido por Sabri Zekri, representado en el Centro Internacional de Lengua y Cultura Francesa, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Tales condiciones, además de la falta de distancia física suficiente entre el espacio de intérpretes y el de espectadores y la ausencia del área de fuera de escenario (bastidores y bambalinas), tuvieron sus efectos positivos en la percepción del público. Todas las actividades no teatrales, como modificación de las escenas, cambio del vestuario, maquillaje de los actores, etc., fueron integradas con las actuaciones de los intérpretes, siendo realizadas frente a la audiencia. A través de esta experiencia, descubrimos que se podían establecer muchas relaciones entre el mundo real y teatral, entre las acciones de las personas intérpretes y las de los personajes, entre el lugar donde ocurría la historia y el de la representación, así como entre intérpretes y espectadores.

Fue después de la creación de esta obra cuando surgió la idea de escribir un manifiesto teatral, que hasta el día de hoy forma nuestra política escénica. Aunque no existe una fecha concreta de su nacimiento, fue entre 2009 y 2011 cuando redactamos el primer borrador, primero en farsi⁶¹ titulado *Kārjāneh-e Bāzyāft-e Eýrā* [La Fábrica de Reciclaje del Performance] y después en inglés *Recycling Performance Factory* (Zekri, 2014 [Texto inédito, PDF]; Anexo II: 592). Hasta la fecha de redacción de la tesis, el texto pasó por dos actualizaciones más. La segunda versión también titulada *Recycling Performance Factory* (Zekri, 2016 [Texto inédito, PDF]; Anexo III: 596), fue redactada en inglés⁶² y el último intento *Kārjāneh Bāzyāft-e Teatr* [Theatre Recycling Plant], fue escrito en farsi para *Namāyesh. The Theater Specialized Magazine* (Zekri, 2018: 49-54).

El contenido original del manifiesto ha sufrido modificaciones y cambios, pero ha conservado su esencia. En esta parte, proporcionamos una breve introducción respecto a su contenido, así como una definición más exhaustiva de los conceptos clave que lo forman, es decir, Fábrica, Reciclaje y Performance. Por esta razón, hemos creado una nueva versión inspirada por todas las copias anteriores, en la que no sólo definimos dichos términos, sino que también hablamos de aquellas personas artistas y pensadores, cuyas obras y reflexiones, de manera directa o indirecta muestran alguna relación con el planteamiento teórico del manifiesto. De todos modos, para quienes puedan estar interesados/as, hemos adjuntado una copia de todas las versiones mencionadas anteriormente en los anexos I, II y III de la tesis (pp. 589-596).

⁶¹ Lengua materna de Sabri Zekri. La primera versión fue escrita mientras él vivía en Irán.

⁶² Esta versión fue preparada para el trabajo final de los seminarios de “Análise do Espectáculo”, dirigidos por Anabela Méndez, germanista y profesora jubilada de la Facultad de Artes de la Universidad de Lisboa, actualmente, investigador independiente, en el programa “Mestrado em Estudos de Teatro”, organizado por el Centro de Estudos de Teatro de la Universidad de Lisboa.

***Kārjāneh-e Bāzyāft-e Eyrā* [La Fábrica de Reciclaje del Performance]**

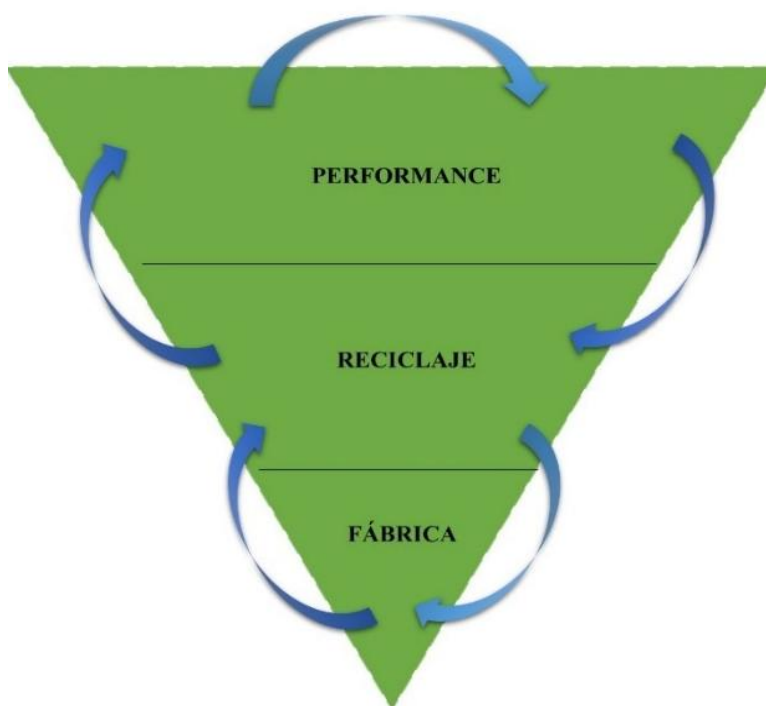
Este manifiesto es una reflexión en constante desarrollo, cuya intención es adherir los discursos del origen industrial al contexto del teatro, aunque al principio pueda parecer incongruente. Asimismo, tiene como objetivo reflexionar sobre el teatro, su papel en la sociedad, estudiando cómo redefinir su función dentro de un contexto posmoderno y otras cuestiones fundamentales. El manifiesto no sostiene ningún contenido dogmático, ni pretende establecer un método fijo. Tampoco tiene la intención de rebelarse ante otros sistemas y métodos. Simplemente, tiene como objetivo mantener el teatro en un estado dinámico, vivo y actualizado. Nuestra propuesta sirve como una plataforma y un punto de encuentro, donde diversos métodos, reflexiones y sistemas teatrales interactúan libremente, entablan conversaciones y se influyen mutuamente.

El manifiesto está formado por tres términos clave: fábrica, reciclaje y Performance, que interactúan entre sí, creando la forma de una pirámide invertida, donde “fábrica” está en la parte inferior, “reciclaje” en el medio y “Performance⁶³” en la parte superior (Figura 12). Estos componentes, mediante un ciclo dinámico y constante de creación teatral, se influyen mutuamente. “Performance” se considera el producto final de la fábrica y ocupa más espacio dentro de la pirámide, ya que es el resultado clave de reciclaje de los elementos y relaciones escénicas.

De esta manera, la Fábrica de Reciclaje del Performance busca abrir un espacio para la experimentación dentro del escenario, invitando a reflexionar sobre las estructuras establecidas y a explorar nuevas formas de expresión y creación teatral. Nuestra propuesta plantea una visión expansiva, que permite la incorporación de diversas fuentes y recursos culturales. En este sentido, el espectáculo no es un fin en sí mismo, sino un proceso de transformación y exploración, donde las fronteras entre actor y espectador se diluyen, dando paso a una experiencia más fluida y participativa.

⁶³ Más adelante explicaremos por qué con “P” mayúscula.

Figura 12. *Fábrica de Reciclaje del Performance*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Relaciones e interacciones entre los componentes. Diseño propio.

Kārjāneh [Fábrica]

Nosotros vemos el teatro como una fábrica, en la que los materiales necesarios para la línea de producción son todos los elementos que forman parte de una creación teatral, es decir, actores, director, texto, luz, vestuario, espacio, etc. Nuestra fábrica tiene como objetivo alcanzar un producto final, que es un espectáculo, muestra final, creación colectiva, etc. Cabe destacar que, *Útiles para...La fábrica del teatro* (Rincón Ríos y Sánchez-Enciso, 1983) y *A Fábrica do Teatro* (Pruner, 2006), hasta la fecha de redacción de esta tesis, son las publicaciones encontradas que emplean la palabra “fábrica” para definir el teatro como el lugar de creación y producción. Ambas se centran en el trabajo en grupo como un rasgo clave del proceso de creación teatral, definiendo diversos factores involucrados al respecto, entre los que cabe destacar, dirección y coordinación, decorados, vestuario y actores (Rincón Ríos y Sánchez-Enciso, 1983: Introd. y 49).

Aunque solo hemos encontrado estas obras que tratan sobre nuestro tema, sí que existen muchas compañías y salas de teatro, que han usado diversos términos relacionados con el campo de producción e industria para la denominación de su empresa.

Sin embargo, parece que no lo han hecho con la intención de resaltar y/o insinuar una idea específica, sino solamente para crear su marca y razón social. Entre ellas cabe destacar:

- La Cochera Cabaret (s.f. [Página web]), una antigua cochera en un polígono ubicado en Málaga, transformado en un espacio multidisciplinar de teatro.
- Factoría Echegaray (s.f. [Página web]), un antiguo cine en Málaga, convertido en un centro polivalente de producción de espectáculos propios.
- Fábrica de Teatro Imaginario, un laboratorio de investigación teatral en Bilbao (Auñamendi Eusko Entziklopedia, s.f. [Página web]; MandragoraBCN, 2009 [Vídeo]).

La aplicación del término “fábrica” en la designación del manifiesto, en primer lugar, es para enfatizar en nuestra postura materialista respecto al teatro y definirlo como “un todo” conceptual, formado por un conjunto de elementos y componentes tangibles, es decir, actor, espectador, decorado, texto, etc.; y en segundo, para hacer hincapié en el proceso de producción y el producto final, sin los que nuestra fábrica pierde su razón de existencia.

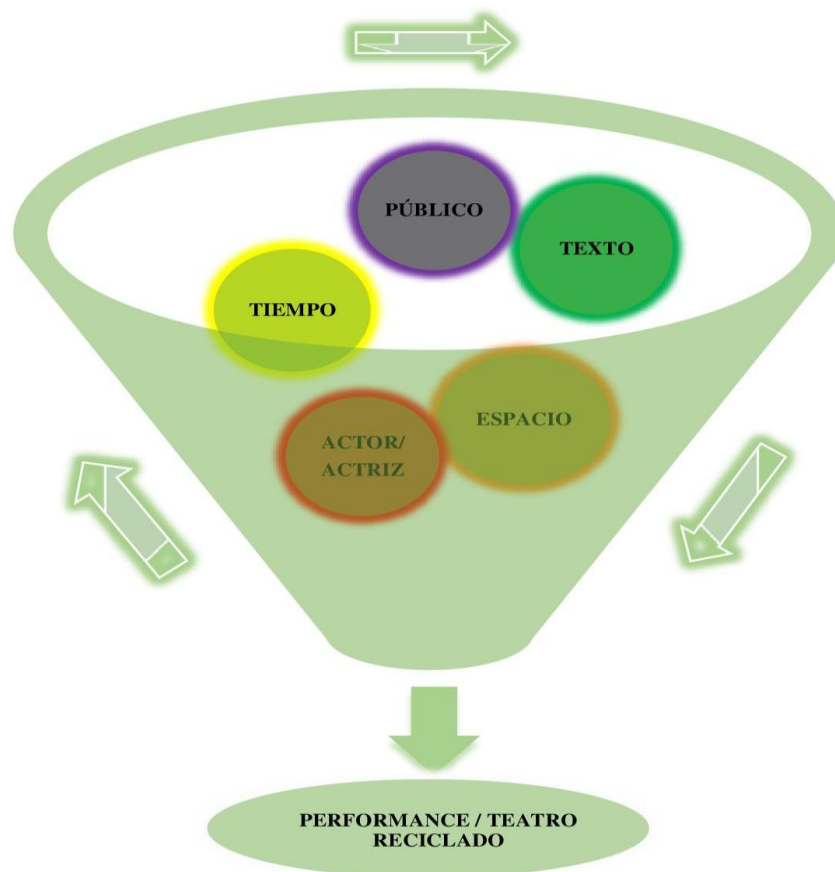
Lo que diferencia el uso del término “fábrica” en nuestro discurso de los demás, tiene que ver con su aplicación junto con “reciclaje” y “Performance”; es decir, una fábrica, donde se recicla el teatro y sus componentes. El resultado final es un producto reciclado de carácter no tangible, aunque construido por elementos tangibles. Este tema se desarrolla con mayor profundidad en el siguiente apartado. Por el momento basta decir que cualquier espectáculo de teatro está formado por la interacción de varios elementos tangibles, como actores, vestuario, decorado, lugar, etc., junto a otros factores que no son tangibles pero que también son comprensibles a través de los seis sentidos, como iluminación, espacio y sonido. La colaboración entre estos elementos en el escenario genera resultados de carácter invisible y no tangible como efectos emocionales y la energía y el alma de la representación.

Respecto al proceso de reciclaje, el manifiesto proporciona una lista de los elementos involucrados, definiéndolos como materia prima para la fábrica. Si bien es cierto que sin algunos de estos elementos el reciclaje aún funciona, por ejemplo, se puede hacer una obra de teatro que transcurra en la oscuridad; no es esencial usar decorado,

bastan algunos accesorios y objetos simbólicos; o en muchas obras el vestuario no tiene preferencia. Así, se puede transferir el concepto y la idea de la obra a través del uso de elementos minimalistas como telas de colores sencillas e intérpretes desnudos.

Sin embargo, hay cinco elementos que no se los puede excluir del escenario y sin ellos no se puede crear un espectáculo de teatro, ni tampoco existirá el ciclo de reciclaje teatral. Estos son Actor, Espectador, Texto, Tiempo y Espacio (Figura 13). En nuestra fábrica los consideramos la materia prima para luego introducirlos en el proceso de reciclaje y alcanzar un “Performance” reciclado cuyas características cumplen con nuestro punto artística y necesidades escénicas. Volvemos a enfatizar que esta división es el resultado de nuestra exploración y búsqueda y otras personas pueden aportar otras ideas distintas al respecto.

Figura 13. *Reciclaje de los componentes de teatro*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. La Fábrica de Reciclaje del Performance. Diseño propio.

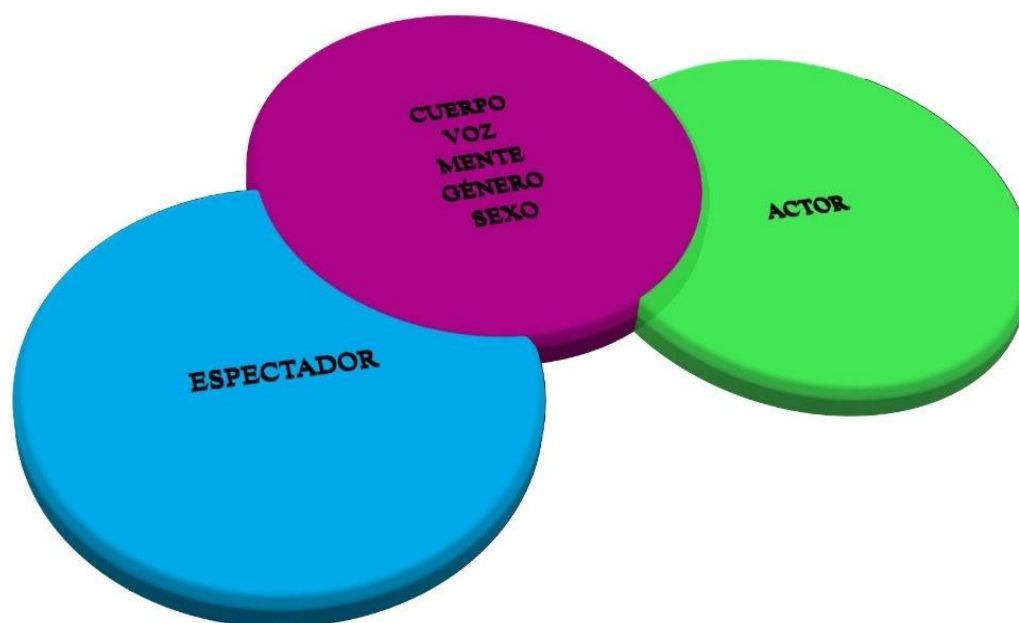
Actor y Espectador

Una obra de teatro no existe sin al menos un actor (en el teatro de títeres, también existe una persona que manipula los títeres, la cual actúa, cambia su voz e imita al personaje al que representa su títere) y un espectador, ambos considerados como los únicos elementos vivos de teatro. Actor, cuyas tres áreas esenciales según Sullivan en *The Actor Moves* (1990) son “cuerpo, mente y voz” (Introd.). Nosotros añadimos el género y sexo como otros componentes importantes, los cuales tienen numerosos efectos e influencias en otras áreas (Figura 14).

El segundo elemento vivo es la persona que asiste a una representación. Al igual que el intérprete, el espectador está compuesto por la voz, cuerpo, género/sexo y mente, a través de los cuales establece un ciclo comunicativo con lo que transcurre en el escenario, percibirlo, analizarlo e interactuando con ello. En cuanto al personaje teatral, consta de los mismos componentes, aunque desde un aspecto imaginario y constructivo. Es decir, imaginándose como si fuera el personaje, el intérprete le da vida, hueso y carne, define su identidad sexual y de género, así como habla, piensa y actúa en su lugar.

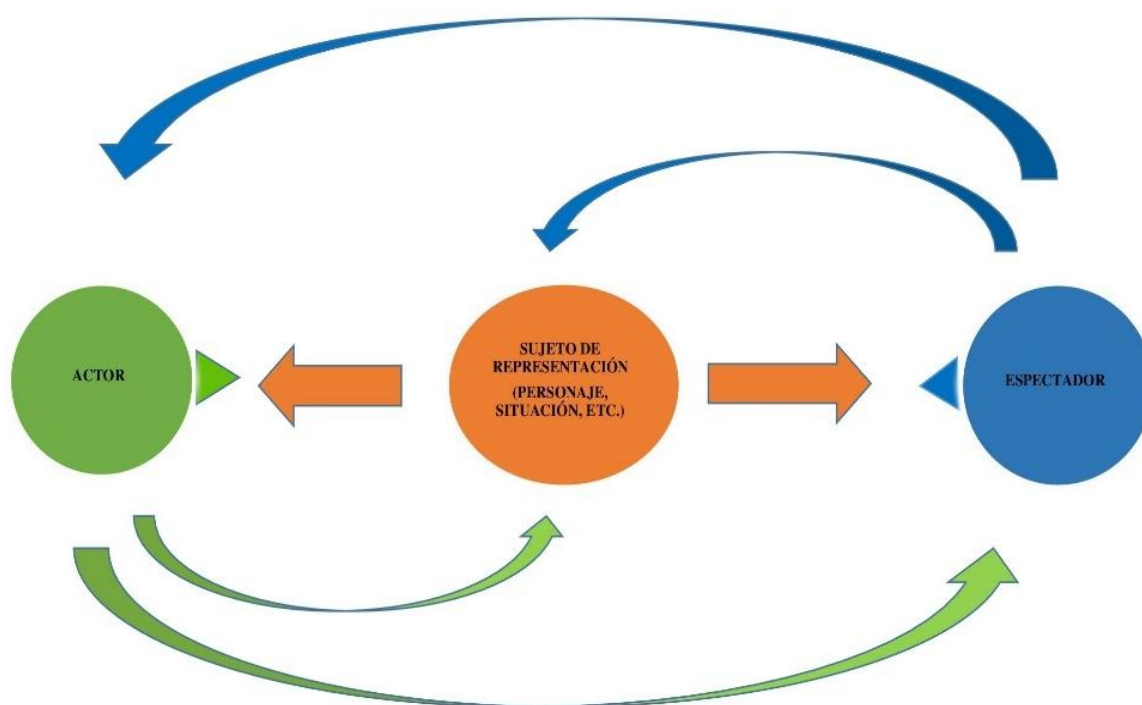
En un encuentro teatral, el actor y espectador, mediante el personaje, influyen el uno en el otro, interactuando entre sí y logrando percepciones e interpretaciones con respecto al sujeto de representación (Figura 15). Tal comunicación perceptual puede servir como un modelo disruptivo, generando un remezón en la manera en que se construye y se percibe la identidad de género/sexo en el contexto teatral, poniendo en tela de juicio los marcos conceptuales, las narrativas dominantes y las expectativas al respecto. En este encuentro teatral, es un espacio donde se desdibujan las fronteras entre el actor, el espectador y el personaje, creando una interacción constante que desafía las convenciones tradicionales. Establecer el diálogo entre dichos elementos permite no solo una reformulación del papel de cada uno, sino también una reflexión más profunda sobre los constructos sociales, como el género y el sexo, que se manifiestan a través del cuerpo en la representación.

Figura 14. Actor y espectador. Componentes en común



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Factores en común entre actor y espectador en la Fábrica de Reciclaje del Performance. Diseño propio.

Figura 15. Ciclo comunicativo perceptual



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Relaciones e interacciones escénicas, actor-espectador-sujeto de representación. Diseño propio.

Texto

Representar y exponer “algo” es inevitable, al cual nosotros llamamos “texto”, aunque esto no necesariamente implica un texto escrito (pieza) de teatro. De hecho, cualquier material puede servir como un texto. Schechner (2002) citando a Derrida que “no hay nada más fuera del texto [...] el texto es toda la cultura humana” (p.125). Así que, basta cualquiera fuente de inspiración para la creación de una obra, por ejemplo, una poesía, una fotografía, un acontecimiento, un recuerdo, una palabra, el cuerpo y el género/sexo. Todo este material puede servir como un texto para nuestra fábrica. Un caso destacado se remonta a la creación de *happening Infinity* (2014 [Vídeo]), representado en la Universidad de Ioannina, en 2009. El texto de esta obra fue creado inspirado en una fotografía que sacamos de un muñeco de papel encontrado en la calle (Figura 16).

Figura 16. Sin título



Nota. Por Zekri, S. 2009. Fotografía. El muñeco de papel encontrado en una calle del campus de la universidad de Ioannina, Grecia. Esta fotografía nos ha servido como material para la creación del texto *Infinity*, para su posterior aplicación en la puesta en escena. Recuperado del archivo propio.

Mostrando esta foto a 36 estudiantes del programa de la movilidad de Erasmus, pedimos a cada uno escribir la primera palabra que le surge tras verla. Después reunimos las palabras, aunque sin cambio o modificación en su orden y/o inventar una historia a partir de ellas. El resultado fue un texto sin tener una historia con una estructura narrativa tradicional, es decir, inicio, medio y final, a lo cual llamamos *Infinito*. A continuación, viene el texto completo:

Pepper goodness respect happiness love beach safe apple famous
hope apple love friend sensitive brotherhood good wonderful nothing
flower understand kind accept experience enjoyable friendship love
family missing charm angry emotion peace happy ring sad love [pimienta
bondad respeto felicidad amor playa seguro manzana famoso esperanza
manzana amor amigo sensible hermandad bueno maravilloso nada flor
entender amable aceptar experiencia agradable amistad amor familia
desaparecido encanto enojado emoción paz feliz anillo triste amor].
(Alumnado del programa de Movilidad Erasmus, 2009 [Manuscrito
colectivo inédito], traducido por Sabri Zekri, el 03 de junio de 2024)

A partir de este texto surgieron dos obras, ambas llamadas *Infinity*, representadas para el alumnado de la Universidad de Ioannina, en el espacio al aire libre. La primera obra fue una *happening*-improvisación interactiva entre el intérprete del evento y una alumna aleatoriamente elegida del público, con una duración aproximada de seis minutos (Infinity, 2014 [Vídeo]). En esta representación, ambos lados, a través de la improvisación, construyeron una historia sobre la relación machista de un hombre con su pareja. Como puede observarse en el video de la obra, el hombre mediante los objetos encontrados construye una jaula alrededor de su novia, lo que hace referencia a la manipulación y dominación masculina.

La segunda representación fue una obra ensayada, con una duración aproximada de 30 minutos, que aborda la historia de amor entre un marinero que llega a una isla desconocida y una mujer que vive allí (Figura 17). Los dos pasan un tiempo muy feliz juntos, hasta que un día el marinero decide seguir navegando. Aunque espera que la mujer lo siga, ella quiere quedarse en la isla. A pesar del fuerte amor que sienten ambos el uno por el otro, finalmente, el marinero se marcha solo, dejando el amor detrás.

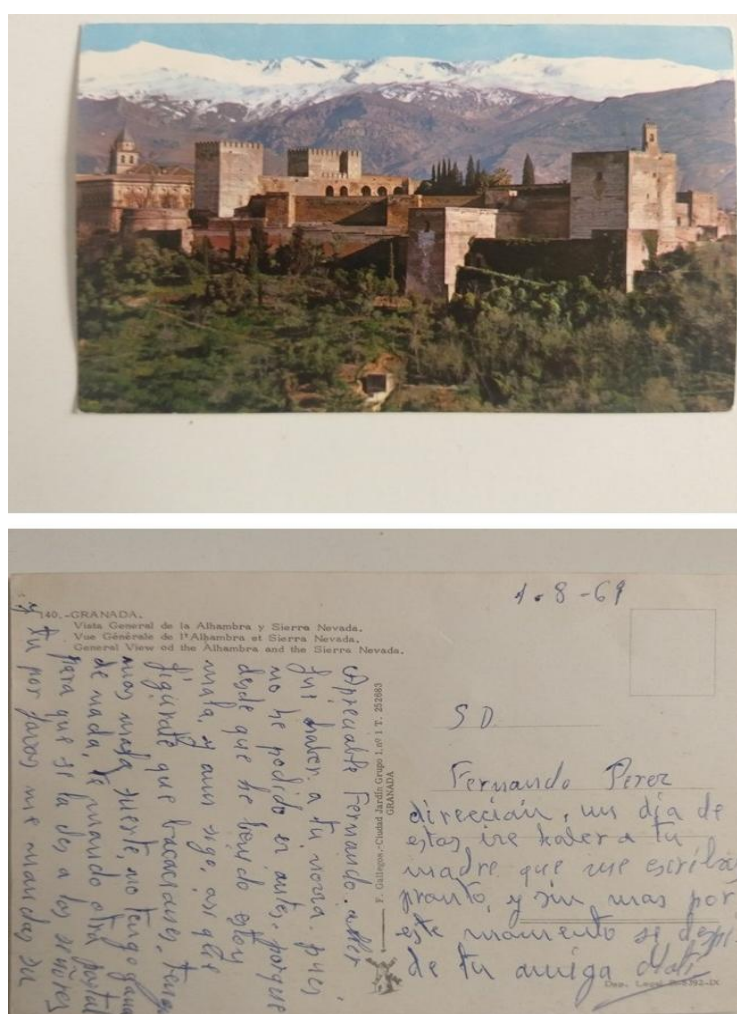
Figura 17. *Infinity*



Nota. Por Zekri, S. 2009. Fotografía. Happening/creación colectiva, bajo la orientación Sabri Zekri. Representado en el espacio al aire libre de la Universidad de Ioannina. Intérpretes Sajjad Yari de Irán y Maria de Serbia (no nos acuerda el apellido de esta intérprete). Sajjad fue un actor entrenado y con experiencia, mientras Maria una participante sin ninguna experiencia escénica. El palo y las piezas de madera eran objetos encontrados por los propios intérpretes. Sajjad y Maria improvisaron juntos con diversos objetos para llegar a un acuerdo sobre los accesorios y la puesta en escena.

Otro ejemplo del texto no convencional teatral es la tarjeta postal ilustrada encontrada en las calles de Granada, con la imagen de Alhambra en una cara y en otra un texto escrito por una persona en 1969 (Figura 18), la cual sirvió como material de la creación colectiva llamada *Es Tarde*, de duración 35 minutos, representada en la Plaza de las Pasiegas, delante la Catedral, en 2021. El contenido de la tarjeta influyó tanto en la puesta en escena como en la historia de la obra, que trataba de los recuerdos sexuales y de género de los/as intérpretes.

Figura 18. *Es Tarde*



Nota. Por Sabri, Z. 2021. Tarjeta postal ilustrada encontrada en el Sacromonte, Granada, con la imagen de Alhambra y un texto escrito por Fernando Pérez, en 1969. Este material nos sirvió como la fuente de inspiración y creación de la muestra final del taller de interpretación, bajo la orientación de Sabri Zekri. El texto de Fernando funcionó como un puente de transmisión, permitiendo a los/as participantes del taller conectarse con su pasado y recordarse las historias de su infancia. Recuperado del archivo propio.

Con respecto a los textos escritos del teatro, a menudo se dividen en unidades más pequeñas, como actos, escenas, episodios, versos y palabras. Pero, si el texto no es un material literario, como la foto del muñeco de papel, entonces está formado por otros tipos de componentes, por ejemplo, color, papel, contenido, etc. En este caso, el material de representación es más visual, que literal, aunque todo tipo de texto ya sea una fotografía, una película, una poesía, etc. (Figura 19) necesita convertirse en datos e instrucciones escritos como una guía de la representación, cuya función principal es concretar las tareas y diálogos, desplazamientos, etc., de cada intérprete.

Figura 19. *Texto para la creación artística en la fábrica de reciclaje*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Variedades de fuentes que pueden servir como materia prima en el proceso de reciclaje teatral para alcanzar el texto necesario para la creación escénica . Diseño propio.

Tiempo

Cualquier evento en vivo, ya sea un partido de fútbol, un espectáculo de teatro, una muestra de danza, etc., consta de una duración concreta de representación, conocida como el tiempo real del acontecimiento (Schechner, 2003: 8), lo cual se considera un

elemento indeleble de todo tipo de representaciones de carácter performativa. Hablando del tiempo, Schechner (2003) proporciona las siguientes variedades:

- **Tiempo interior de la obra:** que se siente por los propios actores mientras están interpretando; tiempo exterior o lo que siente el público mientras está asistiendo a la misma obra; tiempo de la historia, en la cual se desarrolla la trama de la obra, por ejemplo, durante la noche ocurre tal acontecimiento etc.
- **Tiempo real del evento:** que se pone en marcha desde la entrada del público, finalizando con que se termine la obra.
- **Tiempo dramático:** hace referencia al ritmo interno de la historia y tiene una relación directa con el tiempo real. Por ejemplo, la duración de un espectáculo es una hora, aunque la audiencia siente menos, porque el ritmo más dinámico (pp. 8-9; Figura 20).

Esta diversidad de tiempo a menudo existe en los espectáculos de teatro, aunque también hay algunos casos excepcionales, los cuales no respetan a este orden. Un buen ejemplo es la compañía de teatro y performance *Big Art Group*⁶⁴. En las obras de esta compañía, resulta difícil definir y distinguir las variedades del tiempo. Caden Manson y Jemma Nelson, han desarrollado un método escénico híbrido combinado por diversas técnicas y herramientas recogidas de cine y teatro, cuyo carácter principal es el uso del tiempo real dentro del escenario. Los/as intérpretes de las obras combinan diversas ideas y convenciones teatrales mediante la interpretación simultánea en el escenario y para vídeo en vivo, desarrollando una compleja coreografía, marionetas digitales, vídeos, etc. (Big Art Group, s.f.-b [Página web]).

Aparte de esta categorización, nosotros creemos que hay un tipo más, aunque ha sido muy poco estudiado, al cual llamamos “tiempo cero”, es decir, un tiempo demasiado corto, durante el que los datos mentales de la persona intérprete se traspasan a las expresiones, acciones y reacciones corporales (Figura 20). Este último tiempo a menudo funciona como un obstáculo a la hora de la interpretación de los/as intérpretes. Muchas veces, el tiempo cero afecta a otros de los mencionados tiempos, así como al ritmo interno del espectáculo. La mayoría de los/as intérpretes mientras están interpretando suelen

⁶⁴ Fundada en Nueva York, en 1999 por Caden Manson y Jemma Nelson (Big Art Group, s.f.-a [Página web]).

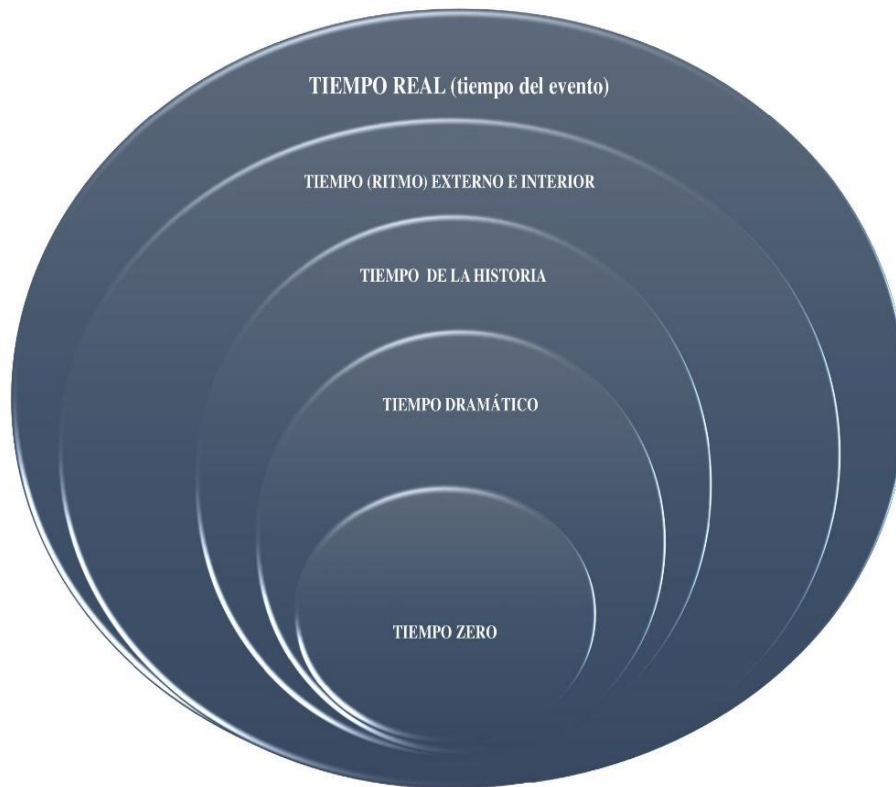
pensar para recordar los diálogos, lo que extiende el ritmo y baja el dinamismo de la escena, creando así fatiga y distracción para la audiencia.

Por este motivo, el concepto de tiempo, en particular, el tiempo cero, sirven como materia prima para introducir en el proceso de reciclaje. Muchas veces se puede convertir el tiempo cero en el tiempo real. Es decir, los/as intérpretes mediante entrenamientos corporales específicos pueden disminuir el tiempo que gastan para pensar y reaccionar. De este modo, llegarán a un momento que sus músculos actúen más rápido y de manera más autónoma. Dicho con otras palabras, muchos entrenamientos físicos ayudan a que el cuerpo y la mente funcionen a la vez y con más coordinación, tal y como una persona que practica artes marciales. Kung-fu, Karate y Aikido⁶⁵ exigen una alta capacidad de accionar y reaccionar de forma muy rápida y pensando menos, tal como lo que está pasando para un actor en el momento de interpretación.

Hablar del reciclaje del tiempo y sus componentes en el teatro es un discurso amplio y exige abrir otro proyecto de investigación. En esta parte, solamente hemos compartido una breve información acerca del funcionamiento del tiempo en el contexto teatral, justificando por qué es necesario pasarlo por el proceso de reciclaje. Esta necesidad surge no solo de la evolución de las prácticas escénicas, sino también de la búsqueda de nuevas formas de comunicar con el público. La manera que se emplea el tiempo en el teatro influye directamente tanto en la presencia del intérprete como en la experiencia del espectador. Explorar estos matices ayuda a enriquecer tanto la creación artística como la percepción crítica. En futuras investigaciones, sería valioso profundizar en cómo diferentes variantes del tiempo pueden generar narrativas alternativas y cómo desafían las expectativas del público con respecto a lo que ocurre en el escenario.

⁶⁵ Hablamos de estas categorías de artes marciales porque las practicamos para el desarrollo nuestras habilidades de interpretación.

Figura 20. *Variedades de tiempo en el teatro*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Unidades y variedades de tiempo. Diseño propio.

Espacio/lugar

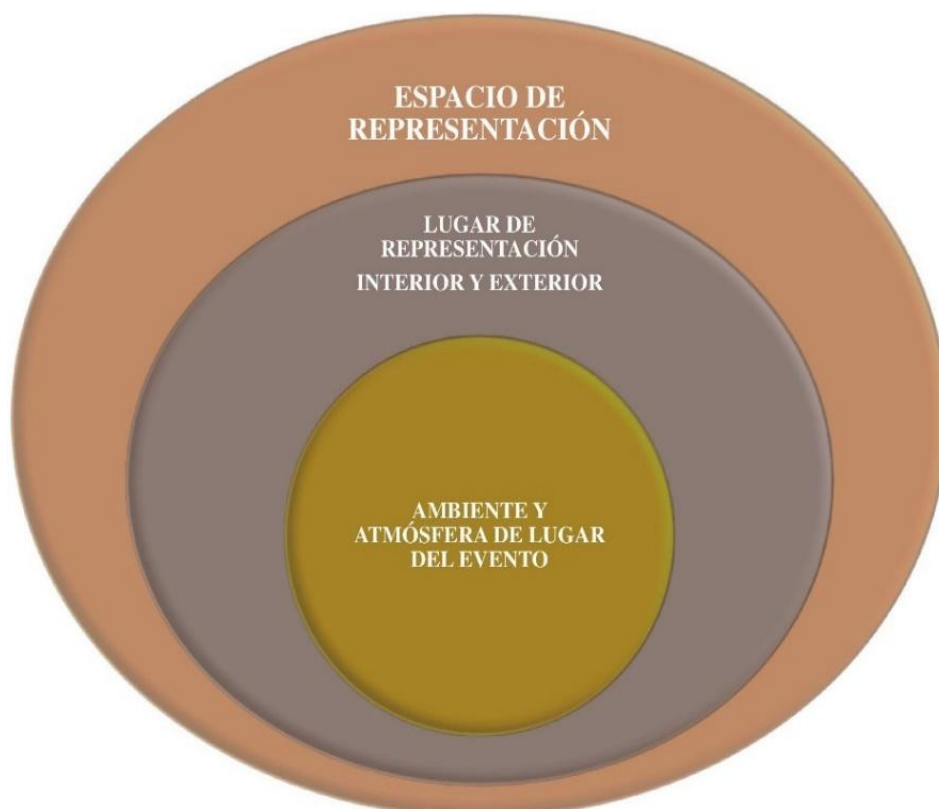
Para nosotros el espacio es un concepto invisible hasta que se transforme en un lugar físico. Y el lugar es una parte delimitada de un espacio donde intérpretes y espectadores se reúnen. Tal y como otros elementos mencionados anteriormente, espacio/lugar contiene una amplia variedad de componentes y factores variables (Figuras 21 y 22), entre ellos cabe destacar:

- Los diferentes tipos de espectáculos en vivo dependen de un espacio de representación, ya sea al aire libre o en interior. Por ello, se entiende el papel clave de este elemento como un punto de encuentro entre espectadores e intérpretes.
- La atmósfera del lugar de representación, es decir, la sensación dominante que existe a la hora de asistir a un espectáculo debido a la interferencia de diversos factores internos y/o externos como la energía del público, su nivel de concentración, la sensación del calor que proviene de los cuerpos reunidos en la sala, etc.

- El espacio y lugar de la propia obra, en el cual ocurre la historia como el castillo de Elsinor, el lugar de la historia de la obra de *Hamlet* de Shakespeare. Aunque también es posible que esta no haga referencia a ningún lugar concreto como el ambiente/lugar ambiguo en *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (1993). La historia de esta obra se desarrolla en un lugar indefinido sin referencias identificadoras de una tierra o tiempo concreto, en el cual se siente una atmósfera extraña e inmóvil.

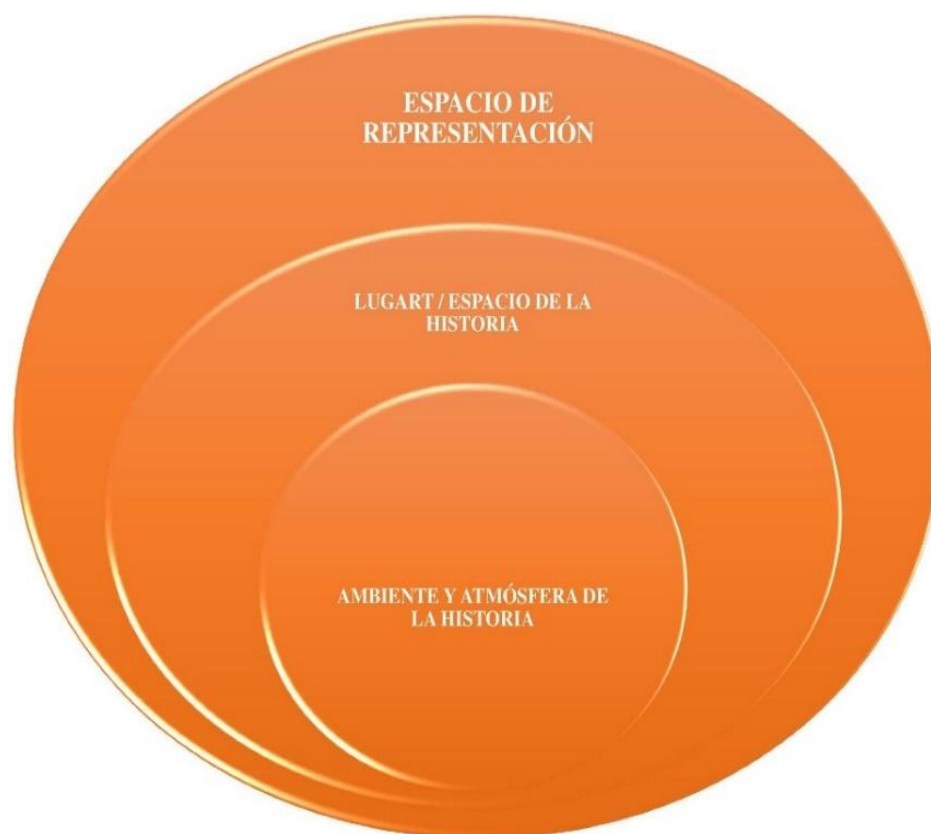
En esta parte no queremos hablar más del tema de espacio y lugar, aunque más adelante, en este capítulo, apartado “Peter Brook: Reciclaje del espacio” (pp. 246-259), proporcionamos más detalles sobre este tema, estudiando detalladamente las aplicaciones del reciclaje en la carrera teatral de este director.

Figura 21. *Variedades de espacio-lugar en el teatro*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Unidades, variedades y divisiones del espacio/lugar. Diseño propio.

Figura 22. *Espacio-lugar de la historia en el teatro*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Bloques y unidades de espacio/lugar de la historia. Diseño propio.

Destacamos que todas estas divisiones, tanto las de tiempo como las de espacio, son el resultado de nuestra propia experiencia directa en el campo de dirección escénica, pero que también están inspirados en otros métodos y teorías teatrales, especialmente, las aportaciones de Brecht sobre la relación de actor y espectador; las exploraciones de Grotowski y Meyerhold sobre el cuerpo y la voz del actor; y el trabajo de Stanislavski sobre las acciones físicas y la memoria y la mente del actor. De todos estos autores y sus aportaciones hablamos en el capítulo anterior por lo que no volvemos a mencionarlas en este apartado. El elemento más importante para el desarrollo de nuestro marco teórico es el actor y sus relaciones e interacciones consigo mismo, con el espacio, con el texto, con el personaje que interpreta, con otros actores de la obra y con el público. Todos estos componentes y sus relaciones forman parte del ciclo de reciclaje, a través del cual se deconstruyen y se transforman sus funciones en el teatro.

***Bāzyāft* [reciclaje] del arte y la basura. Afinidades y reflexiones**

Comprender las aplicaciones de reciclaje al teatro y viceversa implica un estudio profundo sobre las reflexiones y teorías surgidas al respecto. La selección de “reciclaje” como eje clave de nuestra propuesta teatral no es porque el teatro haya perdido su utilidad, por el contrario, la aplicación de este término crea dimensiones y valores indefinidos al respecto, considerando el teatro un fenómeno vivo y dinámico, cuyos componentes son maleables, constantemente, evolucionando y cambiando su forma, objetivos y funciones. Como hemos mencionado al principio de este capítulo, la primera versión del manifiesto fue redactada en farsi (Zekri, 2014 [Texto inédito, PDF]; Anexo I: 589), en la que usamos la palabra *bāzyāft*, cuya mejor traducción en para nuestro estudio en español es “reciclaje”.

Bāzyāft proviene del verbo *bāzyāftan* que está formado por dos palabras *bāz* [otra vez, de nuevo] y *yāftan* [encontrar o hallar]. En farsi, combinar estos términos produce un doble significado, es decir, reencontrar algo o alguien y reciclar un producto (DehkhodaLexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f. -a [En línea]). En la versión farsi del manifiesto ambos significados fueron considerados; por un lado, “reencontrar” la función y el papel del teatro; por otro, “reciclar” los elementos y componentes del teatro. En las versiones inglesas de la obra (Zekri, 2014 y 2016 [Textos inéditos, PDF]; Anexos II y III: 592-596), la palabra *bāzyāft* fue sustituida por *recycling* [reciclaje]. Esta traducción no refleja ambos significados persas, pero aun así hace referencia al acto de “revisar y volver a estudiar”.

La aplicación de términos industriales fábrica y reciclaje al arte no es un acto innovador; otras personas han reflejado previamente esta intertextualidad en sus obras. En algunos casos, estas aproximaciones han sido tan hábiles e ingeniosas que han servido como base para justificar y desarrollar el planteamiento teórico de esta tesis. Por ejemplo, el primer estímulo para redactar un manifiesto sobre el reciclaje de teatro surgió tras estudiar *Az chizhāyeh bimasraf. Yād dāsht haī dar bāb-e Honar* [De cosas inútiles. Notas sobre Art] de Omid Mehrgan (2011); una obra fundamental que desde una perspectiva más materialista compara el papel y la función del arte y la basura. Este pensador y académico recoge una serie de artículos y ensayos, redactados por él mismo y/o por otras personas.

Dichos textos surgieron tras participar en una serie de seminarios abiertos que tuvieron lugar en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Teherán. La idea de organizar estos seminarios libres y sin profesor estuvo inspirada por el Círculo de Ágora, con el fin de compartir e intercambiar ideas sobre diversos discursos filosóficos.

Los textos reunidos en la obra de Mehrgan (2011) contienen reflexiones materialistas sobre el proceso de industrialización de las obras de arte, así como diversos factores y fuerzas exteriores para definir el valor y la función de una obra de arte como un producto consumible industrial. El sumun de sus reflexiones queda reflejado en el apartado “Tez-hāi dar bāb-e qerābat-e āsār-e honarī va āshqāl” [Tesis sobre la afinidad de la obra de arte y la basura] (traducido por Sabri Zekri, el 23 de octubre de 2023). En este apartado el autor propone diferentes hipótesis sobre las relaciones intertextuales entre arte y basura. A continuación, vamos a destacar algunos puntos que influyen de manera indirecta o directa en el desarrollo de nuestro estudio. Debido a la complejidad del contenido filosófico del texto original en farsi, hemos tenido que hacer una traducción más libre e interpretativa.

1. Tanto obra de arte como basura son fenómenos que no tienen una definición concreta. Sin embargo, ambos, mediante acciones subjetivas pueden producir definiciones filosóficas, así como conceptuales.
2. Tal como la basura, el arte no es un hecho real, sino un concepto creado por la mente humana. Lo que es real es un conjunto de componentes tangibles, que juntos crean un todo de basura/arte.
3. La basura es un todo, formado de montones de pequeñas piezas y objetos que ya no son reconocibles. Por un lado, cada componente de esta basura, *per se*, se considera basura, por otro, junto a otros componentes crea un todo, que también es basura.
4. La modificación de lugar y cambio de la forma de los componentes no marca una gran diferencia en el todo, que lo forman.
5. Cuando alguien vuelva a buscar algo que hubiera tirado a la basura, los componentes (cosas que forman partes de la basura) vuelven a tener importancia. En este caso, porque esta persona busca un objeto concreto dentro de ellos.
6. Una vez que los componentes tengan valor de nuevo, la basura como un concepto general, deja de existir, ya que cada objeto ha recuperado su propia autonomía.

7. La misma situación existe para la obra de arte. Cuando un coleccionista o galerista dentro de muchas pinturas busca una obra concreta, cada componente, en este caso, pintura, vuelve a tener importancia, convirtiéndose así en un objeto valioso para vender en el mercado. De este modo, el concepto de arte como un todo deja de existir.
8. Los objetos considerados como basura han perdido su valor de uso, a menos que los usen como materia prima para producir artículos reciclados.
9. Tal como la basura, una obra de arte ni tiene un uso, ni valor concreto. Tampoco es necesario que tenga algún beneficio o cumpla alguna finalidad exacta. Una vez la crean para fines concretos, ya no se llama obra de arte, sino un artículo comercial.
10. Tanto basura como obra de arte no son fenómenos naturales, sino creados por los seres humanos.
11. Los objetos considerados basura, antes de ser llamados de tal manera eran nuevos artículos o piezas anexadas a otros productos, por ejemplo, corchos blancos colocados alrededor de un nuevo dispositivo. Igualmente, los materiales usados para hacer una obra de arte (madera, textil, color, etc.) antes eran nuevos objetos y/o productos, a menos que sea material reciclado.
12. Reciclaje es la forma terrenal de salvación y redención de basura. De la misma manera, las obras de arte pueden ser reencontradas, así como recicladas.

Aunque a primera vista parece que no existe una conexión consistente entre estos puntos con nuestro manifiesto, existe una relación vertical entre estas reflexiones y el contenido del mismo. Esta verticalidad en un primer nivel se manifiesta en las relaciones de un todo con sus componentes. Las mencionadas hipótesis tratan tanto la obra de arte como la basura como constructos de un todo, que están formados por materiales tangibles. Cuando observamos un cuadro en una galería lo definimos como una obra de arte, pero para poder examinarlo tenemos que hablar de los materiales y detalles que lo forman, como el tipo de color, la calidad de madera del cuadro, el papel de la pintura, la composición y las técnicas aplicadas.

Esta relación vertical se desarrolla en un camino solamente de un sentido, es decir desde los componentes continuando hacia un todo. En otras palabras, desde un conjunto de materiales y herramientas de pintura se puede lograr un cuadro que se considere una obra de arte. Sin embargo, no se puede deconstruir una obra de arte para tener los mismos componentes palpables que forman la misma. Un buen ejemplo que refleja bien esta

verticalidad es *Column chart of ups and downs*, una obra de técnica mixta creada por Magdalena Mađra⁶⁶ (2021 [Página web]). Esta artista en sus obras a menudo aborda la construcción y deconstrucción de fronteras visibles e invisibles. Sus instalaciones artísticas pertenecen al arte pobre⁶⁷, explicando ella misma que los/as artistas de esta corriente usan material humilde, objetos encontrados y/o reciclados (Mađra, 2022 [Entrevista]).

Su obra es un conjunto de nueve cajas de cartón de diferentes tamaños y una cuerda que pasa por ellas y se conecta a un motor 12V. Los movimientos giratorios producidos por el motor tiran y sueltan la cuerda hacia arriba y hacia abajo. Mediante este mecanismo, las cajas se levantan y montan una columna de forma irregular e inestable, que se vuelve a caer sobre el suelo (Mađra, 2021 [Vídeo]). La repetición constante de estos movimientos junto con la reconstrucción de la columna apunta a la transformación de un conjunto de materiales tangibles, cajas, cuerda, celos, etc., en “un todo” intangible, es decir, la obra de arte.

Varias cajas y una sencilla cuerda crean una instalación que transmite la idea de arte como un todo. Ya no es posible desmontar este nuevo fenómeno y recuperar las cajas con la forma exacta y la calidad que tuvieron antes, puesto que antes de ser montadas una encima de otra no estaban perforadas. La artista tuvo que hacer varios agujeros para pasar una cuerda por el medio de todas cajas, para moverlas hacia arriba y hacia abajo. La forma de estos objetos después de desmontarlos tampoco será como era antes, dado que la artista al crear su obra tenía que manipular la forma de cada caja. De este modo, no es posible recuperar los materiales que forman una obra de arte sin que estos sufran ningún cambio y daño.

La definición de la basura y la obra de arte como “un todo”, su caracterización como materia prima y el reciclaje de sus funciones respectivas, constituyen los discursos centrales de la obra de Mehrgan (2011), sirviendo como el pensamiento generador del

⁶⁶ Mađra es una artista polaca multidisciplinaria cuyas obras contienen fotografías, instalaciones, vídeos y obras de arte de técnica mixta. Conocimos a esta artista durante nuestra residencia en el Instituto de Grotowski en el verano de 2022. Mađra a través de su arte intenta interrumpir las fronteras que existen entre lo que parece real, legible y familiar frente a lo que se considera un fenómeno creado, incomprensible y extraño (Mađra, 2022 [Entrevista]).

⁶⁷ El arte pobre [arte povera] es un movimiento artístico surgido en Italia sobre años 1960, al cual se adhirieron autores del ámbito predominantemente turinés. Fue llamado así por Germano Celant, debido a que se utilizan para su creación materiales humildes y pobres, generalmente no industriales (plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos). Estos materiales se valoran principalmente en sus cambios, ya que a medida que se van deteriorando, transforman la obra (Arte Pobre, 2024 [En línea]).

manifiesto *La fábrica de reciclaje del Performance*. Compartimos también la visión de que el teatro es un todo, conformado por un conjunto de disciplinas artísticas interrelacionadas, en una estructura vertical que integra sus componentes principales: actor, texto, espectador, espacio, música, entre otros. La interacción de estos elementos influye en la percepción del público, generando la ilusión de un fenómeno real y tangible al que llamamos “teatro”.

Arte reciclado y Reciclaje del arte

La intertextualidad entre arte, basura y reciclaje no acaba solamente en los discursos teóricos, sino que sucede también en técnicas, herramientas y estrategias de la expresión artística. El resultado de la relación entre estos incongruentes ámbitos tiene mucho que ver con el cómo el arte y el reciclaje interactúan el uno con el otro y cómo sus interacciones influyen en el proceso de creación de una obra artística. Las interacciones que ocurren en este campo ponen en tela de juicio: ¿Cuál es el resultado de este intercambio, es el arte reciclado o el reciclaje del arte? ¿Es la obra de arte que va a ser reciclada o el concepto de reciclaje se transforma en arte?

Las personas artistas involucradas con estas cuestiones se expresan a través de diversas formas artísticas. Nosotros escogimos en esta parte a algunos/as artistas que trabajan en el área de bellas artes porque observamos más diversidad en ellos, pero esto no quiere decir que la aplicación del reciclaje al arte exista exclusivamente en esta rama. Como vamos a mencionar a continuación hay una larga trayectoria en diversas ramas del arte respecto a la deconstrucción y reutilización de los modelos tradicionales, entre ellos cabe destacar:

- La tendencia francesa conocida como *Nouveau Roman* [Novela Francesa], la cual emergió a mediados del siglo XX, reaccionando contra la estructura de la novela tradicional. Entre sus conocidos/as autores/as cabe destacar Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Marguerite Duras. Esta corriente se caracteriza por la descripción objetiva, el rechazo del análisis y caracterización psicológica del personaje y romper con la estructura narrativa de la novela tradicional decimonónica (Fernández Cardo 2009: 839-84; lePetitLitteraire, Quinaux y Wauquez, 2016: 31; Robbe-Grillet, 1963).
- El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann, definido por él mismo en la obra *Postdramatic theatre* (1999). Su propuesta teatral tiene como objetivo deconstruir la

estructura del teatro dramático contemporáneo, disminuir la importancia del texto como el elemento central sobre el que se estructura el drama, así como establecer una relación no representativa entre la palabra con otros elementos escénicos (Lehmann, 1999: Introd.).

- El movimiento cinematográfico Dogma 95, cuyos fundadores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg establecieron normas y reglas de realización bajo la designación Voto de Castidad⁶⁸ (Hjort y Mackenzie, 2003: 48-58). Los/as seguidores/as de esta corriente tienen como objetivo purificar el cine de los costes no necesarios, efectos especiales, modificaciones de postproducción y otros trucos técnicos (Nimbus Film & Zentropa Entertainment. s.f.).

Todos estos movimientos establecen una relación delicada con sus predecesores; es decir, por un lado, toman una postura respetuosa en cuanto a la fuente de la cual han surgido, por otro lado, tienen como objetivo romper con las normas y convenciones impuestas por su fuente. Para ello, normalmente vuelven a deconstruir o reutilizar estas normas como si fueran la materia prima, para definir y proponer sus propias reglas. Aquí, nos parece importante subrayar la diferencia que existe entre el uso de reciclaje y otras estrategias experimentales aportadas al arte. Reciclaje no necesariamente es un acto innovador, vanguardista o experimental, ni tampoco tiene que actuar como un ciclo/proceso constantemente repetitivo, como parece sugerir su prefijo “re”.

Nosotros creemos que la rama de bellas artes muestra más claridad respecto a la aplicación de reciclaje al arte. Entre la gran variedad que existe en este campo cabe destacar el movimiento del arte reciclado. Las personas artistas que trabajan más en este campo, a menudo se dividen en dos grupos: artistas que solamente usan el material reciclado y/o ecológico para crear sus obras; y otro grupo que tiene por intención reciclar

⁶⁸ 1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en localizaciones reales. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una localización donde estén los objetos necesarios. 2. El sonido no puede mezclarse separadamente de las imágenes o viceversa y no debe usarse música, a menos que se grabe en el mismo lugar donde la escena se está rodando. 3. Se rodará cámara en mano. Se permite cualquier movimiento o inmovilidad debido a la mano. La película no debe estar donde esté la cámara; al contrario, el rodaje debe ocurrir donde se dé la película. 4. La película tiene que ser a color. No se permite ninguna luz especial ni artificial. Si la luz no alcanza para rodar una determinada escena, la escena debe eliminarse o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara. 5. Se prohíbe cualquier efecto óptico y los filtros. 6. La película no puede tener una acción o desarrollo superficial. No pueden mostrarse armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia. 7. Se prohíbe la alienación temporal o espacial. Esto es para corroborar que la película tiene lugar aquí y ahora. 8. No se aceptan películas de género. 9. El formato de la película debe ser el Académico de 35mm (1.37:1). 10. El nombre del director no debe aparecer en los títulos de crédito (Nimbus Film & Zentropa Entertainment. s.f.).

la función y el papel del arte, es decir, transformar una pieza de arte en una plataforma de reflexión y crítica. Muchas veces esta división no es tan clara. En la mayoría de los casos, ambos fines están tan integrados que no es fácil clasificar el trabajo de esta gente, solamente, en una categoría concreta y fija.

Al final usar material reciclado afecta de manera directa o indirecta a la función de la obra de arte y a la percepción del público. En muchos casos reciclaje se convierte en una herramienta de expresión artística, cuyo objetivo es abordar el dilema del consumo masivo de la materia prima con la que se origina la obra, así como de la contaminación del medio ambiente. En esta rama artística la basura (residuos como plásticos, papel, cartón, madera, metal, cristal, etc.) se transforma en el material base de producción y creación. Existen numerosos/as artistas que trabajan en este campo, cuya estrategia no es utilizar material previamente reciclado, sino aplicar los residuos aún no reciclados como material base para crear sus obras. El objetivo de esta gente es demostrar que los materiales considerados basura todavía pueden entrar en un proceso de creación artística como materia prima, para convertirse en un nuevo producto con nueva apariencia y función, es decir, una obra de arte.

Duchamp y Picasso: Arte encontrado

Ambos artistas juegan un papel clave en el establecimiento de la corriente del arte encontrado, en francés *objet trouvé* y en inglés *found art* o *ready-made*, transformando objetos cotidianos considerados no artísticos, en piezas artísticas con un nuevo significado (Moure, 1988: 17). Tanto Duchamp como Picasso, a través de su trabajo influyeron, de forma considerable, en las diferentes corrientes del arte contemporáneo sobre todo en el movimiento del arte reciclado. El artista francés a través de su serie *ready-made* introduce nuevas perspectivas sobre las interacciones entre el concepto de basura y el arte. Entre sus obras, las más destacadas son:

- *Roue de bicyclette*, 1913, una rueda de bicicleta en su horquilla montada sobre un taburete de madera formando una escultura (Moure, 1988: 18).
- *Fontaine*⁶⁹, 1917, un urinario blanco de porcelana, presentado como una obra de arte para ser expuesto en un concurso artístico (Moure, 1988: 18).

⁶⁹ Esta obra fue rechazada y retirada del concurso. No se sabe exactamente el por qué, pero, puede ser por la cuestión de la altura a la que se debía exponer esta pieza (Mink: 2004: 40).

- *L.H.O.O.Q.*, 1919, una tarjeta postal encontrada con una reproducción de la pintura *Monna Lisa* de Leonardo da Vinci, aunque con la intervención de Duchamp, dibujando un bigote y una perilla con lápiz, llamándola *L.H.O.O.Q* (Moure,1988: 18).

En todos estos casos se puede observar que el artista francés escoge diversos artículos, los que antes tenían otro uso, para utilizarlos en un contexto artístico de carácter experimental. Este artista evita manipular la forma de estos objetos. Solamente los usa sin cambiar su forma original, por ejemplo, toma una rueda de bicicleta sin separarla de su horquilla y la monta al revés sobre un taburete (Figura 23), con el fin de disfrutar de verla girando (Mink, 2004:48).

Figura 23. *Roue de bicyclette*



Nota. Por Duchamp, M. 1913. Serie de *ready-made*, 128,3 x 63,5 cm. Paris-Nueva York (Moure,1988: 18).

Otro aspecto importante del trabajo de Duchamp es el cambio que hace respecto a la función de los artículos escogidos. Este artista sin cambiar la forma de los objetos define nuevas funciones a menudo no habituales para ellos. De este modo, a través de su

arte cada objeto vuelve a tener utilidad, nuevo significado, así como un nuevo sentido (Mink, 2004: 67). Por ejemplo, *Fontaine* o *Fuente* (Figura 24), al girar un urinario noventa grados sobre su posición habitual, este artículo pierde su función principal, ya que el líquido no descende y el usuario se moja con su propia orina. De esta forma, el lugar de evacuar la orina se transforma en una fuente y, de ser un objeto del cuarto de baño, pasa a ser una obra de arte expuesta en galerías y museos.

Figura 24. *Fontaine*



Nota. Por Duchamp, M. 1917. Serie de *ready-made*, porcelana y óleo, 63 x 48 x 35 cm. Musée national d'Art moderne, Paris (Moure, 1988: 18).

L.H.O.O.Q. es otra obra de la serie de *ready-made*. Esta vez, Duchamp mediante la aplicación de referencias del género opuesto expone una imagen no habitual de la conocida figura de Monna Lisa (Figura 25). De esta manera, este artista hace una deconstrucción tanto en la estructura como en el contenido, creando una obra artística con rasgos *queer*. Su enfoque pone en tela de juicio el binarismo de género, desafiando la percepción del público tras ver la imagen de Monna Lisa en una condición ambigua, es decir, con bigote y barba.

Figura 25. L.H.O.O.Q



Nota. Por Duchamp, M. 1919. Serie de *ready-made*, lápiz y copia, 19,7 x 12,4 cm. Musée national d'Art moderne, Paris (Moure, 1988: 18).

A través de una rueda montada a la inversa, un urinario convertido en una fuente y una imagen *queerizada*⁷⁰ de Monna Lisa, Duchamp desafía las normas y perspectivas tradicionales, abordando el papel del público como factor clave en la aceptación de las nuevas aportaciones. Sus obras a menudo fueron objeto de crítica y/o rechazo, siendo el caso más destacado *Fontaine*. Aun así, el pensamiento central de este artista, sobre todo reencontrar la función del arte a través del uso de artículos no artísticos, favoreció el surgimiento de otras corrientes y movimientos posteriores, entre los que cabe destacar, el movimiento de arte reciclado.

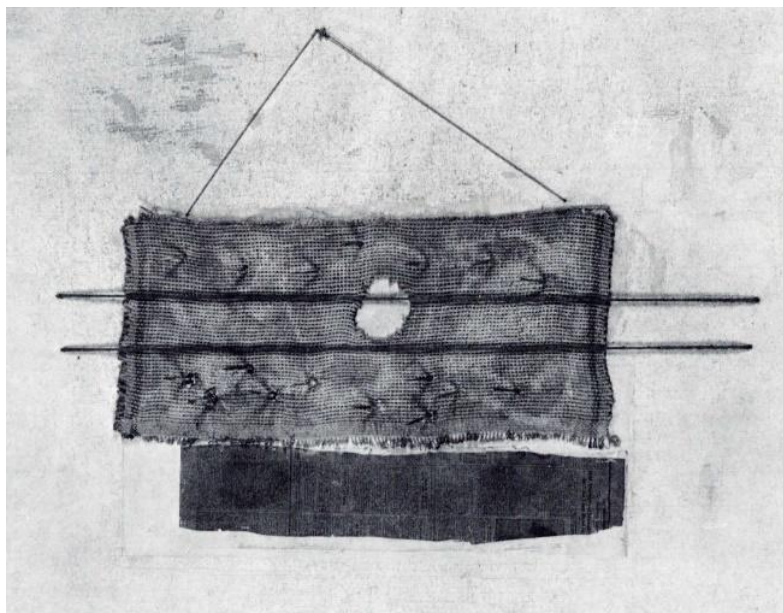
Picasso es otro artista que, con su estilo particular, empezando con el arte encontrado, se dedica a aplicar diversos objetos y artículos. Su trabajo con el material reciclado y/o de desecho es muy diverso y amplio. Desde piezas de cartón, hasta el empleo

⁷⁰ Término usado por el doctorando en el contexto artístico y teatral para hacer referencia a un sujeto representado y/o una obra de arte con rasgos ambiguos y no binarios. Este término está explicado con detalle en la nota a pie número 56, mencionada en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167).

de chatarra, cuerdas, cables de metal, objetos de casa, etc., todo le ha servido para crear sus obras (Rubin, 1980; Léal, Piot, Bernadac y Leymarie, 2003). Al igual que Duchamp, este artista reúne diversos objetos encontrados, creando nuevos subtextos, significados y funciones. Entre las obras en las cuales este artista aplica estrategias de reciclaje cabe destacar dos grupos principales:

1. Obras hechas con restos y objetos de desecho, a menudo dibujos y pinturas. En estas obras los objetos de desecho han servido como material de soporte, entre ellas: *En Auteuil y Montmartre Brasserie: la vendedora de flores*, *La muerte de Arlequín*, *Dos acróbatas con perro*, *La familia de Arlequín* y *Tres muchachas holandesas* y *Botella y tres vasijas* (Rubin, 1980: 37, 38, 59, 62, 63 y 107).
2. Obras que tanto en la estructura como el concepto artístico exponen la idea de reciclaje. En estas obras los objetos encontrados y/o de desecho están reunidos sin cambiar la forma y textura, entre las que cabe destacar, *El fumador*, *Hombre con mostacho* y *Vaso, pipa y naípe*, piezas de collage hechas por trozos de madera, tejido, metal y papel; *Guitarra*, un montaje de tejido, cuerda, clavos y papel de periódico; *Cabeza de toro*, una escultura compuesta por sillín y manillar de bicicleta; *Babuino y joven*, la escultura de un babuino con su bebé en brazos compuesto por objetos encontrados (Rubin, 1980: 181, 182, 261, 373 y 408; Figuras 26, 27 y 28).

Figura 26. *Guitarra*



Nota. Por Picasso, P. 1926. Escultura, técnica mixta, aceite, cuerda, clavos, papel de periódico. Museo Picasso, París (Rubin, 1980: 261).

Figura 27. *Cabeza de Toro*



Nota. Por Picasso, P. 1942. *Ready-made*, 33.5x43.5x19cm. En esta obra el artista reúne un manillar y un sillín de una bicicleta sin que ninguno de los dos pierda su forma inicial, creando un tercer objeto con la forma de cabeza de un toro, animal sagrado en muchas culturas. Museo Picasso, París (Rubin, 1980: 373).

Figura 28. *Babuino y joven*



Nota. Por Picasso, P. 1951. Escultura. Técnica mixta y objetos encontrados. El artista reúne una jarra, vaso, coche y otros objetos encontrados, creando la figura de dos personas abrazándose el uno al otro, abordando la relación humana y la dependencia mutua entre los seres humanos. Museo de Arte Moderno, Madrid. (Rubin, 1980: 408).

Tanto Duchamp como Picasso, dan un nuevo valor a los objetos fabricados que han perdido su anterior función y utilidad, creando así nuevas composiciones, estéticas y significados en el ámbito del arte. De este modo, mediante la transformación de los objetos de deshecho, en las obras de arte, ambos artistas critican el arte lujo consumidor y proponen estrategias para economizar tanto el pensamiento como el proceso de producción artística. En el caso del artista francés, una rueda de bicicleta, un urinario y una tarjeta postal vuelven a encontrar nuevos fines, esta vez para formar obras de arte, abordando que todos los objetos considerados inútiles aún pueden servir para las expresiones artísticas.

Gracias a todo el esfuerzo hecho por Duchamp, Picasso y otros/as artistas pioneros/as fue establecida una conversación entre dos áreas: reciclaje y arte. Así, el reciclaje ha sido aplicado al arte tanto para reducir el consumo de nuevas materias primas como para reflexionar y redefinir el papel del arte en la sociedad contemporánea. Este camino nunca se ha detenido. Hasta el día de hoy han continuado emergiendo muchas más personas artistas y/o pensadores/as que han dedicado su trabajo a explorar esta delicada relación.

Por ello, hoy el arte reciclado y el reciclaje de arte son discursos inseparables, siendo considerados como una de las características clave de una gran variedad de producciones artísticas en diversas formas del arte contemporáneo en las tendencias posmodernas. Las obras de esta categoría, por un lado, muestran un conjunto de técnicas de creación artística basadas en el uso del material reciclado y/o restos, por otro, tratan el papel del arte dentro de un contexto global, exponiendo sus efectos en la vida cotidiana de las personas. Entre numerosos nombres que trabajan en este campo cabe destacar Antonio Pérez (Moral, 2007), Tim Noble y Sue Webster (2005) e Isa Genzken (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006), cuyas obras se identifican con un alto sentido de la crítica del sistema consumista, el cual, aunque tiene la necesidad constante de producir y consumir, no es capaz de proponer soluciones concretas para los efectos negativos de este ciclo; es decir, no tiene respuestas prácticas claras para las preguntas: ¿Cómo se puede disminuir esta necesidad? ¿Qué hacer con los restos de este ciclo? ¿Y, cuál es la responsabilidad del ser humano respecto a esta producción masiva?

Antonio Pérez: Objetos encontrados

Antonio Pérez, poeta, actor, editor, artista, pero sobre todo coleccionista, es la primera persona de esta lista, cuya famosa colección *Los Objetos Encontrados* exhibe muchos rasgos similares con el Arte encontrado (Moral, 2007). En 2017, hemos tenido la oportunidad de asistir a la exposición de este artista-coleccionista, organizada por La Fundación Antonio Pérez⁷¹. La colección contiene numerosos objetos de la vida cotidiana, banales o usados, encontrados por él mismo. La procedencia de estos objetos es dispar, algunos encontrados en el campo mientras otros recogidos del contenedor, la calle, etc. De hecho, Pérez empezó a encontrar objetos que más adelante entendió que tenían que ver con las obras *ready-made* de Duchamp y *objets trouvés* de Picasso (Fundación Antonio Pérez, s.f. [Página web]).

A pesar de su parecido con las obras de sus antecesores, la colección de Pérez fue creada por otros métodos y motivos, los cuales la caracterizan como un proyecto único e independiente. Una de estas diferencias remonta al proceso de selección de piezas para su colección. Pérez, no cambia la forma de los objetos que encuentra, pero sí, resta y quita algunas partes que no encajan con el resto del proyecto. Sus obras a menudo hacen recordar la forma y detalles del rostro o cuerpo. Entre ellas cabe destacar, un blíster usado exponiendo la forma de un rostro extraterrestre; una pieza metálica con ojos y lengua; y una botella de plástico como un cuerpo recostado (Moral 2007: s.p.; Figura 29).

Al igual que las obras de Duchamp y Picasso, la colección de Pérez tiene mucho que ver con el reciclaje del arte, como un punto de encuentro entre arte y basura donde numerosos objetos pasan de ser banales o de desecho a obras de arte. De esta manera, esta artista y coleccionista a través de su proyecto nos traslada una mirada distinta respecto a las interacciones entre un todo y sus componentes, arte y basura, ser humano y el mundo alrededor, poniendo en tela de juicio: ¿Se puede llamar obra de arte a un objeto que no fue creado por algún motivo artístico, sino que simplemente, fue recontextualizado para darle un aspecto artístico?

⁷¹ Al principio la colección de los objetos encontrados de Pérez fue expuesta en el Museo del objeto encontrado en Cuenca, el cual cerró sus puertas sobre el año 2014 y actualmente vuelve a estar integrado y convive con la colección de arte en la sede oficial de la Fundación Antonio Pérez en Cuenca (Fundación Antonio Pérez, s.f.).

Figura 29. *Objetos encontrados de Antonio Pérez*



Nota. Por Pérez, A. s.f. Un blíster, una pieza metálica y una botella de plástico, colección de objetos encontrados. Fundación Antonio Pérez, Cuenca (Moral, 2007: s.p.).

Tim Noble y Sue Webster: Híbridos platónicos reciclados

En este apartado queremos hablar de la pareja artística, Tim Noble y Sue Webster, cuyas obras hacen hincapié en los efectos del consumismo de la cultura de masas sobre las relaciones del ser humano, tanto consigo mismo como con su entorno. Esta pareja británica se ha dedicado al área de bellas artes, concretamente, creando instalaciones y construcciones artísticas. Su trabajo se ha destacado por un alto sentido de la autocritica, ya que suelen jugar con frecuencia el papel protagonista en sus propias obras. Mediante el uso de técnicas de iluminación procedente del teatro de sombras y el material de desecho, esta pareja ha conseguido crear una serie de instalaciones artísticas, conocidas como esculturas de sombra. Estas obras a menudo proyectan dos sombras con la forma de dos cuerpos humanos sobre una superficie blanca, que se parecen mucho a la forma del cuerpo de esta pareja (Noble y Webster, 2005: Introd.).

El material que usan Noble y Webster para crear sus instalaciones a menudo contiene una gran cantidad de basura y restos como bolsas llenas de desperdicios, artículos que ya han perdido su utilidad, peluches rotos con formas de animales, objetos y restos de marcas conocidas de nuestro actual sistema consumista: latas de Coca-Cola, cajas de comida rápida de KFC y Mac Donald, envoltorios de chocolate como los de Snickers y Mars, etc. Estos restos les sirven para crear seductores efectos visuales en sus obras.

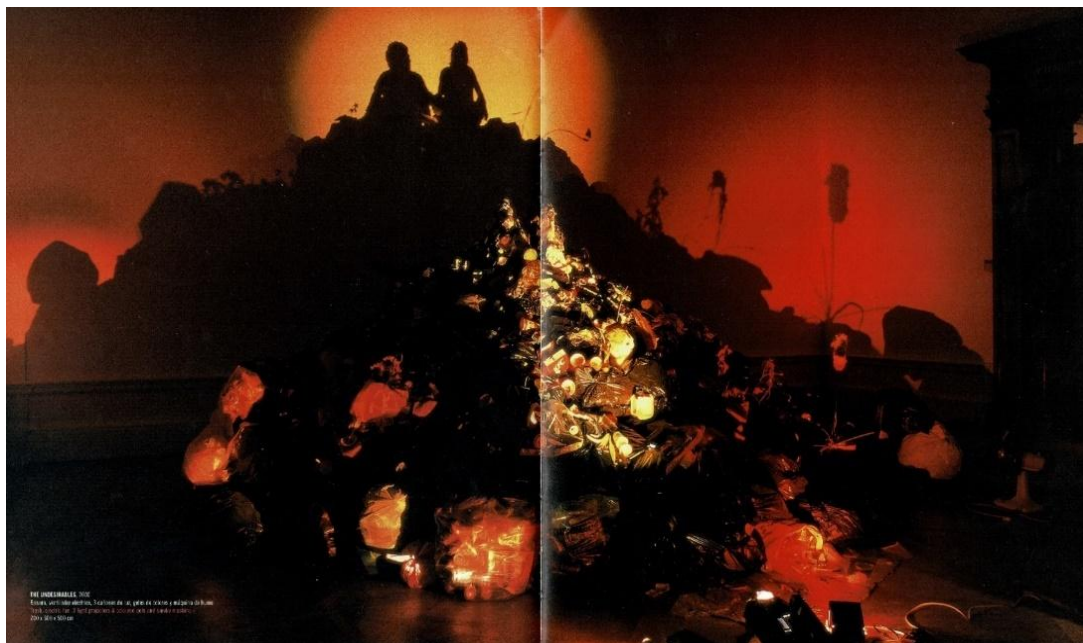
Esta pareja coloca cada objeto de una manera muy precisa frente a las fuentes de luz, creando así la sombra de dos personas y/u otros animales. Entre ellas cabe destacar; *Dirty White Trash*, siluetas de una pareja sentada, espalda con espalda, fumando y bebiendo; en 1998; *Undesirables*, una pareja sentada sobre un montículo de basura; en 2000; *Wasted Youth*, una persona descansando mientras su pareja está acostada sobre su pecho; en 2000; *A Couple of Dirty Fucking Rats*, dos ratas en postura de practicar sexo; en 2000; y, *Kiss of Death*, un cuervo sacando los ojos de cabezas humanas, en 2003 (Noble y Webster, 2005: 12-27; Figuras 30, 31, 32 y 33).

Figura 30. *Dirty White Trash*



Nota. Por Noble T. y Webster S. 1998. Obra de arte. Técnica mixta y objetos encontrados. Basura producida por los artistas durante seis meses. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Noble y Webster, 2005: 22).

Figura 31. *Undesirables*



Nota. Por Noble T. y Webster S. 2000. Obra de arte. Técnica mixta y objetos encontrados. Basura, proyector de luz y geles de colores. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Noble y Webster, 2005: 18).

Figura 32. *Wasted Youth*



Nota. Por Noble T. y Webster S. 2000. Obra de arte. Técnica mixta y objetos encontrados. Basura, réplicas de comida y embalajes de McDonald's, proyector de luz. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Noble y Webster, 2005: 23).

Figura 33. *A Couple of Dirty Fucking Rats* (izquierda); *Kiss of Death* (derecha)



Nota. Por Noble T. y Webster S. 2003. Técnica mixta. Huesos y proyector de luz (izquierda); 2000. Basura y proyector de luz (derecha). Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Noble y Webster, 2005: 12 y 27).

Exponer una imagen idealista de las cosas imperfectas en el trabajo de esta pareja, es decir, una escultura de sombras compuesta por un conjunto de material de desecho nos traslada al mito de la caverna, mencionado en *Diálogos II: República* de Platón (2014), según el cual, hay un grupo de personas encadenadas desde su infancia en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta. Fuera de este lugar imaginario, más arriba y más lejos, se halla la luz de un fuego que ilumina el muro, por lo que esta gente puede ver las sombras de las cosas que pasan por delante del fuego, las cuales son manipuladas por otras personas (pp. 222-230, 214a-522a).

A través de este ejemplo, el filósofo griego define la teoría de las Ideas, mencionada en *Diálogos IV, República* (1988) según la cual las ideas y conceptos no forman parte del mismo plano de existencia que lo que nos rodea en el mundo físico (pp. 35-43). Por ejemplo, cuando vemos diferentes tipos de sillas y las reconocemos como tales, no nos limitamos a reconocer las propiedades físicas comunes de estos objetos, sino que evocamos una idea de “silla” que existe más allá de ellos. Así, el pensador griego justifica su argumento, concluyendo que detrás de cada cosa hay una idea perfecta de la misma, que no emerge del reino de lo material, pues pertenece al mundo de las ideas, un lugar de conceptos perfectos, universales e inmutables.

Tal y como las imágenes proyectadas en la caverna, las sombras de las obras de Noble y Webster (2005) exponen un mundo imaginario que no existe en la realidad, proyectando la perfección, tranquilidad absoluta, muerte, un lugar idílicamente campestre con hierba y florecillas. Todo esto tiene mucho que ver con la teoría de las Ideales de Platón (1988: 34-35). Un conjunto de objetos deformados y destrozados a través de su sombra proyectan imágenes completamente distintas a las de la realidad, dividiendo el mundo en el de las realidades y el de las ideas, poniendo en duda: ¿La sombra es la proyección perfecta y precisa de una realidad imperfecta o viceversa?

Isa Genzken: Reciclaje de la contemporaneidad

Al estudiar las aplicaciones del reciclaje en el arte, no se pueden olvidar las combinaciones artísticas de Isa Genzken, una de las artistas pioneras, surgidas en la década de 1980, cuyo trabajo abarca una amplia área desde la escultura hasta el collage, la pintura y la fotografía. Esta artista a menudo está interesada en trabajar con las ruinas del material cultural, particularmente con los detritos arquitectónicos. La combinación de

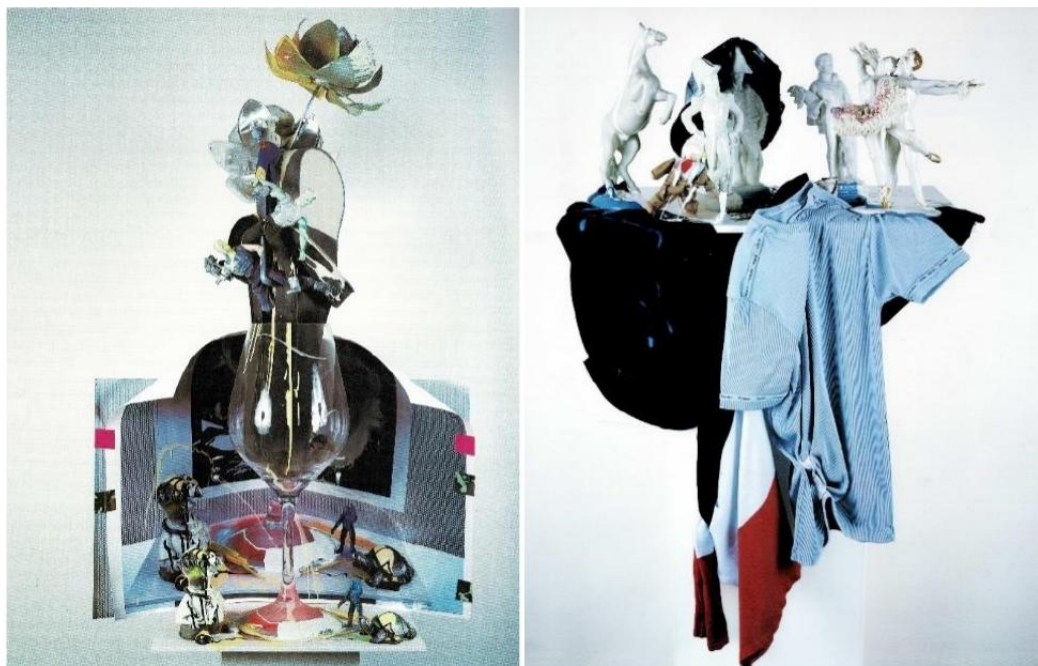
diversos elementos y objetos en su trabajo es muy notable, por ejemplo, cabeza de muñecas de plástico, piñas pintadas, bloques de cemento, plásticos fluorescentes, vidrios, espejos, láminas, ventanas de aviones, paraguas de niño, etc.

Criticar el consumismo y capitalismo, explorar la humanidad y su influencia en el entorno, así como exponer ideas asociadas al género no binario, son los rasgos más frecuentes del contenido artístico de las obras de esta artista contemporánea. Genzken usa objetos y artículos fabricados caracterizados como material barato y pobre. Luego los combina con objetos muy caros, por ejemplo, las muñequitas de plástico muy baratas con las figuras de talleres de modelado cinematográfico, hechas con materiales excepcionalmente caros (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006: 12). Tales combinaciones, barato/caro, pobre/rico, artístico/fabricado, reflejan las contradicciones que existen en el mundo contemporáneo al respecto. Sus obras a menudo cuentan con las siguientes características:

- Ambigüedad y contradicción respecto al orden narrativo de los detalles
- Constar de una estructura minimalista
- Proporcionar una composición episódica y fragmentada
- Usar colores cálidos
- Deconstruir los estereotipos socioculturales
- Proponer nuevas normas de creación artísticas

Entre numerosas obras de esta artista cabe destacar, *Empire/Vampire, Who Kills Death* (Figura 34), un conjunto de más que 22 piezas, creadas tras la guerra con Iraq. Las obras de esta serie proporcionan un contenido antibélico y de antiglobalización, exponiendo un ambiente sangriento, ruinas y otras referencias asociadas a la guerra (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006: 12). Esta colección refleja un sentimiento común sobre las consecuencias de la guerra, exponiendo la tristeza y la desesperanza provocadas por los conflictos bélicos. A través de sus piezas, la artista no solo denuncia los horrores de la guerra, sino que también critica la globalización imperialista que perpetúa la violencia, invitando al público a reflexionar sobre las medidas que pueden prevenir la generación de guerras y a proponer soluciones de paz.

Figura 34. *Empire/Vampire, Who Kills Death*



Nota. Por Genzken, I. 2002-2005. Técnica mixta. Plantas en macetas, cajas de transporte, muñequitas de juguete, soldados, tanques, helicópteros, formas arquitectónicas fundidas en vidrio, cemento, esculturas caras y maniqués vestidos con una mezcla de ropas tradicionales y adornos variados (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006: 14 y 17).

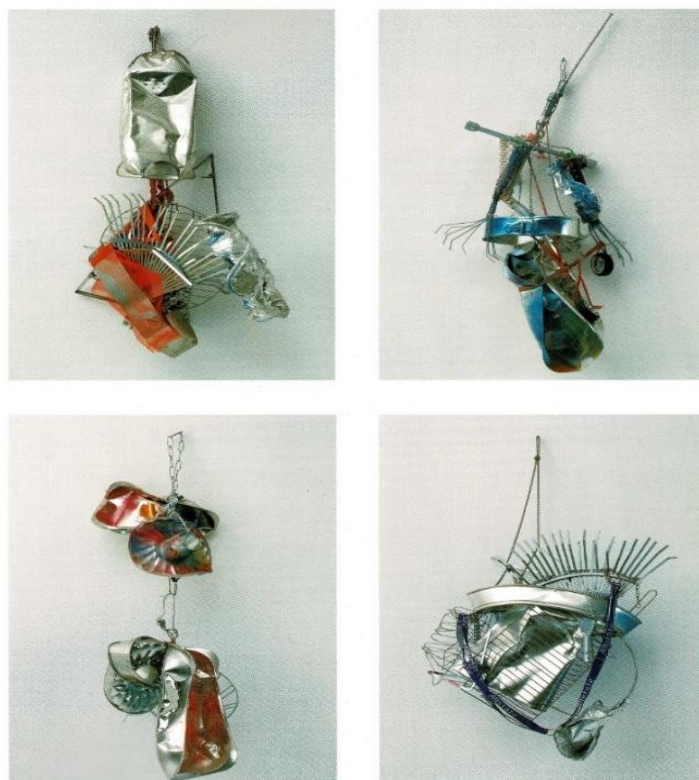
En las obras de esta serie puede observarse cómo el reciclaje sirve como estrategia de deconstrucción para cambiar el significado de los estereotipos visuales. Aunque todos los objetos usados en la estructura de estas piezas ya sean baratos o caros, son artículos fabricados que poseen una forma perfecta. No podemos pensar que alguien es capaz de hacerlos a mano de manera tan precisa, por lo que nadie los considera como obras de arte. Esto es una contradicción, por un lado, se consideran objetos perfectos, por otro lado, no se definen como obras de arte. Genzken (2006) afirma que:

They were things I'd never be able to create with my own hands. If I were to model a hippopotamus it would never look like that -and I wouldn't be capable of doing it anyway. It looks so good, not even Stephan Balkenhol could achieve it [eran cosas que yo nunca sería capaz de crear con mis propias manos. Si tuviera que modelar un hipopótamo, nunca se vería así -y de todos modos no sería capaz de hacerlo. Se ve tan

bien que ni siquiera Stephan Balkenhol podría lograrlo]. (p. 12, traducido por Sabri Zekri, el 30 de mayo de 2022)

Por ello, trabajar haciendo hincapié en rasgos contradictorios, como artículos banales pero perfectos, sirve como estrategia de reciclaje del concepto y la función del arte, facilitando crear piezas visualmente extrañas, tanto en la estética como en el contenido. Aunque, esto no quiere decir que sus obras tengan un contenido demasiado intelectual, al contrario, exponen mucha belleza cotidiana, tratando sobre temas universales, como la guerra, el género, la sexualidad, la identidad, etc. Por esta razón, su arte es bastante capaz de comunicarse con diversos tipos de público. La complejidad y ambigüedad de género es uno de los temas más frecuentes en las obras de Genzken, entre las que cabe destacar, *Schwule Babies o Gay Babies*, una serie de 17 esculturas (Figura 35). Cada pieza de este proyecto expone varias formas híbridas, rompiendo con los estereotipos y referencias de las identidades binarias.

Figura 35. *Schwule Babies (Gay Babies)*



Nota. Por Genzken, I. 1997. Técnica mixta. Cadenas, tapacubos, rastrillos, tenazas, bandejas de horno y tamices (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006: 99).

Estos objetos a menudo pertenecen a la zona de la cocina y el garaje, puesto que ambos espacios en los discursos patriarcales han sido distribuidos entre hombres y mujeres; la cocina como el espacio de trabajo para las mujeres, mientras el garaje como el territorio de los hombres (Genzken, Farquharson, Diederichsen y Breitwieser, 2006: 98 y 99). De esta manera, la artista pone en tela de juicio el pensamiento patriarcal que existe sobre la división del espacio y el trabajo según el género de las personas. De hecho, su proyecto, de alguna manera, trata con la performatividad de género y el discurso de reciclaje de género; es decir, unas piezas artísticas, formadas por objetos banales, crean mensajes visuales sobre la deconstrucción de los estereotipos del género. También cabe destacar otros/as artistas, cuya trayectoria demuestra un gran interés del uso de estrategias de reciclaje, como Eva Hesse, Phyllida Barlow, Vik Muniz, Khalil y Subodh Gupta (10 Artists Working in Recycled Art, 2018; 8 Ecological Artists to look out for, 2021 [Blogs]).

Reciclaje en el escenario

Tras estudiar las obras de esta parte se puede observar que el reciclaje como una estrategia de creación fue aplicado por muchos/as artistas de bellas artes para conseguir los siguientes objetivos:

- El uso de material reciclado y/o de desecho para hacer una obra de arte.
- Estudiar la relación que existe entre un todo y sus componentes.
- Desarrollar el contenido artístico e intelectual de la obra.
- Impactar en la percepción del público.

A continuación, queremos movernos desde el mundo de las bellas artes al de las artes escénicas, concretamente, el teatro y sus componentes. Hasta la fecha de publicación de esta tesis, no hemos encontrado prácticamente ningún movimiento o propuesta que combine los campos del reciclaje y el teatro para definir un género teatral. Sin embargo, existen algunas teorías y propuestas teatrales que abordan rasgos relacionados con el contenido del manifiesto de *Fábrica de Reciclaje del Performance* (Zekri, 2014 y 2016 [Textos inéditos, PDF]; Zekri, 2018: 49-54; Anexos I, II y III: 592-599). Aunque los/as autores/as de estas obras no eran conscientes, sus aportaciones exponen muchas ideas sobre el cómo aplicar el reciclaje como una estrategia de creación escénica. Sus estudios contienen un amplio volumen, incluyendo reflexiones, propuestas experimentales y también producciones teatrales.

Antonin Artaud: Una reforma teatral

Este director y teórico es una de las personas clave en el mundo de teatro, cuyas reflexiones fueron un asalto a los pilares del teatro clásico francés de los siglos XVIII y XIX. Su propuesta teatral conocida como el teatro de la crueldad viene explicada en su ensayo *Le théâtre et son double*, traducido en español *El teatro y su doble* (1938). Esta obra hace una gran aportación sobre el cambio de los fines del teatro, de una herramienta de mero entretenimiento a un medio de transformación social, aumentando así su eficacia e impacto. La parte más relacionada de esta propuesta con el reciclaje trata sobre la proximidad de la peste con el teatro.

Artaud cree que si la gente ha perdido la costumbre de ir al teatro es porque desde el Renacimiento, el teatro se ha convertido en un medio de comunicación completamente

“descriptive and narrative” [descriptivo y narrativo] (Roose-Evans, 2001: 74). Como solución, este teórico francés asienta la creencia de que el teatro al igual que la peste negra tiene que llegar a ser una epidemia, proponiendo salir de las salas convencionales y encontrar otras alternativas “abandoning the architecture of present-day theatres. We shall take some hangar or barn, which we shall have reconstructed according to processes which have culminated in the architecture of certain churches or holy places” [abandono de la arquitectura de los teatros actuales. Tomaremos algún hangar o granero, que habremos reconstruido según procesos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias o lugares sagrados] (Roose-Evans, 2001:77).

Sin embargo, Artaud no es la primera persona que habla de la reforma del espacio físico. De hecho, él está siguiendo los pasos de Adolphe Appia, escenógrafo suizo. Este pionero ya había pensado lo mismo, casi un siglo antes que su homólogo francés. Como solución, Appia propuso abandonar salas y auditorios de teatro “let us leave our theaters to their dying past, and let us construct elementary buildings, designed merely to cover the space in which we work” [dejemos nuestros teatros a su pasado moribundo y construyamos edificios sencillos, diseñados simplemente para cubrir el espacio en el que trabajamos] (Roose-Evans, 2001:77, traducido por Sabri Zekri, el 27 de mayo de 2023).

La diferencia entre la propuesta de Appia y la de Artaud se debe a la solución que propone cada uno. El teórico suizo prefiere abandonar el teatro tradicional y construir edificios e instalaciones básicas, mientras que el pionero francés habla de usar lugares no convencionales que ya están contruidos. En este sentido, la propuesta de Artaud encaja mejor con el discurso de reciclaje; es decir, volver a definir un nuevo fin para algo que ya existe, pero que ha perdido su utilidad. En este caso, transformar un lugar abandonado, por ejemplo, una fábrica en una sala de teatro.

Aunque ambos teóricos no pudieron llevar a cabo sus ideas en un contexto práctico, otras personas en los años posteriores las aprovecharon. Ariane Mnouchkine, directora de la compañía de Le Théâtre du Soleil, transformó una fábrica de armas abandonada, ubicada en las afueras de París, en un lugar de ensayos y producciones teatrales; e igualmente, Enrique Vargas, director y fundador de la compañía de Teatro de los Sentidos, convirtió una fábrica de armas abandonada, ubicada en Barcelona, en la sede física de ensayos y producciones de la compañía. Ambos centros hasta la fecha de redacción de esta tesis aún siguen estando activos.

Sin embargo, el reciclaje no sólo sirve para cambiar la función de los lugares, sino que también sucede al transformar datos literarios sobre espacio y lugar de la historia en actos escénicos. Estas referencias normalmente vienen mencionadas de manera clara u oculta en los textos de teatro. En este sentido, el reciclaje actúa para visibilizar estos datos. Esta visualización es un proceso teatral y metafórico que ocurre a través de la actuación de varios factores escénicos, como los/as intérpretes, iluminación, vestuario, diseño de escenarios, colores y otras referencias visuales. Para comprender mejor el funcionamiento de este proceso vamos a hablar de un caso conocido en el mundo de teatro.

Medianoche, esplanada ante el Castillo Elsinor, donde dos guardianas, Bernardo y Francisco, tienen que cambiar el turno. En este lugar más adelante va a aparecer el espíritu del rey asesinado, el padre del príncipe Hamlet. La mayor parte de esta información se presupone por las conversaciones compartidas entre los personajes de esta escena de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (Shakespeare, 1997: 655-690). Aunque parezcan muy sencillos, los diálogos compartidos entre estos personajes nos presentan muchos datos sobre los extraños sucesos que están ocurriendo en Elsinor. En particular, cuando el oficial Marcelo a través de una serie de preguntas dirigidas a Horacio, expresa su sensación sobre el ambiente extraño que se siente en este castillo:

Why this same strict and most observant watch/ So nightly toils
the subject of the land, / And why such daily cast of brazen cannons, /
And foreign mart for implements of war; / Why such impress of
shipwrights, whose sore task? / Does not divide the Sunday from the
week; / What might be toward, that this sweaty haste / Doth make the
night joint-labourer with the day [Bueno, sentaos, dígame quien lo sepa /
por qué se exige cada noche al ciudadano / tan estricta y rigurosa
vigilancia; / por qué tanto fundir cañones día tras día / y comprar
armamento al extranjero; / por qué se reclutan calafates, cuyo esfuerzo /
no distingue el domingo en la semana. / ¿Qué ejército amenaza para qué
prisa y sudor / hagan compañeros de trabajo al día y a la noche?]
(Shakespeare, 1997: 655-656, vv.69-78; Shakespeare, 2008: 1016)

Para visualizar estos datos muchas personas se preguntan: ¿Cómo se puede mostrar un castillo en un escenario? ¿Qué referencias usar para que se entienda de manera muy clara este lugar? Sin embargo, mucha gente se olvida de preguntar: ¿Cómo visibilizar o hacer algo que represente bien la esencia y el espíritu de esta escena? ¿Cómo se puede mostrar el ambiente extraño y confuso que se siente en esta obra?

En este caso el reciclaje sirve no sólo para transformar datos en materiales escénicos, sino también como una herramienta para extraer el subtexto escondido en el texto. Así como descubrir el lado invisible del espacio escondido dentro del subtexto, es decir, visualizar la atmósfera dominante de la historia. Peter Brook en sus obras trata con estos discursos y nos hace recordar el reciclaje del espacio y lugar en teatro.

Peter Brook: Reciclaje del espacio

En esta parte, queremos hablar de algunas obras de este director, en las que el concepto y/o las funciones del espacio pasan por un proceso de reciclaje. En estos casos se trata más los aspectos no materialistas del espacio, dando así, más visibilidad al subtexto. Brook en sus obras considera más importante la atmósfera y el ambiente que los aspectos físicos del espacio. En la mayoría de los espectáculos dirigidos por este director la puesta en escena es muy sencilla, minimalista y metafórica, donde además no se delimitan los bordes físicos del escenario. Aquí cabe subrayar que este apartado no es un homenaje a este director por su fallecimiento en 2022, el año anterior de redacción de esta parte, sino que trata de estudiar las huellas de reciclaje en algunos aspectos concretos de su trabajo.

El primer caso de análisis es el uso de una alfombra en el espectáculo *La Conférence des oiseaux*, representado en 1979, sobre la cual se llevó a cabo el montaje de esta obra. La imagen recuperada por Todd y Lecat (2003:75, Figura 36) es una de las pocas fotografías que hemos encontrado sobre esta representación. Como puede observarse un grupo de intérpretes está actuando sobre una alfombra.

Figura 36. *La Conférence des oiseaux*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. Dirigido por Peter Brook, en 1979-1980. Un grupo de intérpretes representa papeles de diferentes pájaros. La alfombra persa es el escenario, simbolizando los diferentes lugares de la historia, como el cielo, el bosque, etc. Convento do Beato António, Lisboa (Todd y Lecat, 2003: 75).

Otro registro importante que existe sobre esta obra es una entrevista realizada a Brook, por Margaret Croyden, periodista y crítica estadounidense. Algunos fragmentos de esta entrevista vienen citados por Carrière y Brook en la introducción de la adaptación escénica del texto *The Conference of the Birds. Based on the Poem* (1982). Este material desvela muchos datos sobre dónde y el cómo la obra fue representada. Según esta periodista:

They played at all hours of the day and night in the burning heat and inundating humidity-setting up their carpet upon which the play was performed everywhere - in forests, temples, houses, squares and dirt roads [interpretaban todas horas del día y de la noche, bajo el calor abrasador y la humedad. Montaban su alfombra sobre la que se representaba la obra por doquier; en bosques, templos, casas, plazas y

caminos de terracería]. (1982: Introd., traducido por Sabri Zekri, el 15 de julio de 2022)

Como puede observarse en esta cita y en los detalles de la fotografía, una alfombra de estilo oriental sirvió como escenario de teatro para delimitar el área del trabajo de los/as intérpretes y separarlo del lugar del público. Aunque también la misma alfombra sirvió como objeto dramático para simbolizar diversos lugares mencionados en la historia, desde el cielo, hasta un río, una jungla, una cascada, etc. Los informes citados por Todd y Lecat (2003) confirman el carácter multidisciplinar y el poder mágico de este objeto en varias obras de Brook “la alfombra se convirtió en un territorio de fantasía, en un mundo que se distinguía de sus márgenes inmediatos (donde los actores podían ser ellos mismos) y del espacio de enfrente (que pertenecía al público)” (pp. 71 y 72).

La idea de montar el escenario sobre una alfombra tiene que ver con la cultura y práctica *darvish*⁷², la cual de manera simbólica está reflejada en la historia de esta obra. El texto de este espectáculo es una adaptación basada en la epopeya mística *Mantiq al-Tayr*, de Farid al-Din Attar⁷³, en español traducido como *El lenguaje de los pájaros* (Attar, 2015). Esta obra es uno de los textos clave que proporciona numerosas referencias asociadas a la cultura *darvish*, considerando que el mismo Attar es uno de los conocidos fundadores y practicantes de esta tradición.

El término *darvish* proviene del sánscrito, *drigu* o *adhriku*, refiriéndose a una persona pobre (Ernst, 1999: 25)., ya que decidió vivir de una manera muy sencilla, sin sentir la necesidad de las cosas materiales que existen en este mundo. Un *darvish* no está interesado en poseer propiedades. Pues para él el concepto de la pobreza es “un signo de alejamiento del mundo y acercamiento a la realidad divina” (p. 26); su única propiedad es su propio cuerpo, el cual pertenece a la tierra y volverá a juntarse a esta. El alma en cambio, desde el momento del nacimiento del cuerpo ha sido separada de su fuente de creación, la que en la cultura de *darvish* se conoce como la luz. Por ello, una persona

⁷² *Darvish* también escrito *derviche*, es un término de origen turco y farsi, en árabe *faqir* [pobre], haciendo referencia a una persona que evita tener cosas materiales y es seguidora de una tradición que se practica más en Turquía, Egipto, Afganistán, India e Irán. Una versión más reciente de esta tradición es sufí también *tariqa* dentro de las fraternidades sufí (Ernst, 1999: 24-25; Ebrahim, Hirtenstein y Brown, 2017 [Recurso electrónico]).

⁷³ Abu Hamed Mohamed B. Abu Bakr Ebrahim, más conocido como Farid al Din o Farid Ad-Din-e Attar (c.1145 o c.1142 - c.1221) fue un poeta persa.

darvish no pertenece a un lugar concreto y no se queda en un sitio por mucho tiempo, ni carga muchas cosas para poder desplazarse fácilmente; cuando se cansa suele abrir su sencilla alfombra sobre la cual puede descansar un rato.

Conocer esta cultura y contextualizarlo dentro de nuestro discurso permite decodificar mejor las referencias relevantes que existen en la epopeya de Attar (2015), explorando su relación metafórica con la alfombra en la obra de Brook. Alcanzar este objetivo, ante todo, nos exige conocer la historia de los pájaros:

Argumento.

La epopeya relata la historia de miles de pájaros que bajo la guía de la abubilla deciden buscar Simorgh, el rey de todos pájaros, cuyo nombre en farsi significa treinta pájaros (si: treinta y *morgh*: pájaro). Este gigante pájaro en las mitologías de la Antigua Persia es el símbolo de sabiduría y protector de las heroínas. No se sabe exactamente cómo esta figura ha entrado en la poesía de Attar (2015), pero es cierto que su papel en esta obra mantiene vínculos con su significado mitológico como la analogía de divinidad, origen y destino.

Para encontrar a Simorgh, todas las aves deben atravesar siete valles simbólicos⁷⁴. El viaje es muy largo y complicado por lo que muchos pájaros cambian o abandonan el grupo. Finalmente, de la gran cantidad de aves que habían empezado el viaje únicamente llegan a su final treinta. Después de tanta búsqueda no encuentran a su líder mitológico, sino que ven su propia imagen reflejada en una cascada. En este momento, se dan cuenta de que el rey de los pájaros no es nadie salvo ellos mismos, es decir, “treinta pájaros” que, durante su largo y peligroso viaje, han conseguido solucionar todos los problemas juntos.

Alfombra y reciclaje del espacio

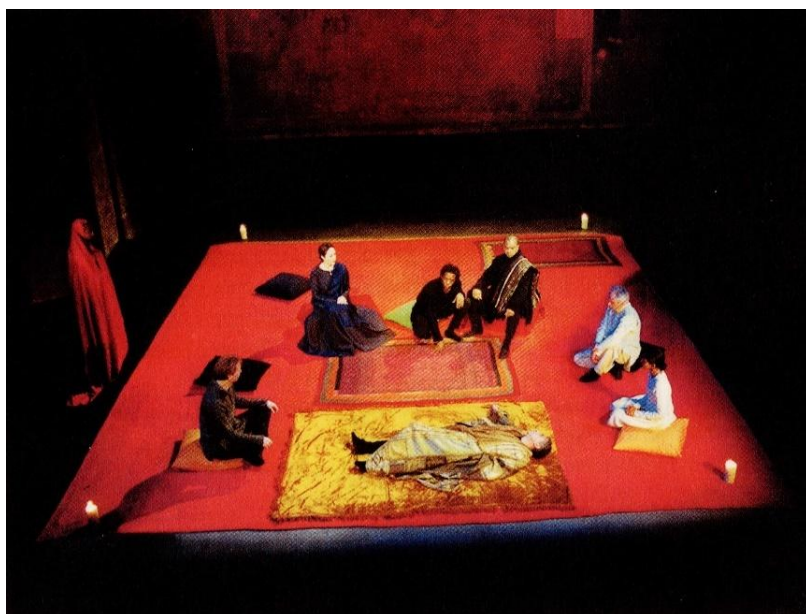
Hablar de estos siete pasos, el viaje inseguro y la autorrevelación de las aves, nos evoca la dura tarea de hacer una alfombra a mano, la cual antiguamente se atribuía a la población femenina. Las mujeres que se dedicaban a este trabajo sufrían muy

⁷⁴ *Talab* [búsqueda], *eshq* [amor], *ma'refat* [conocimiento], *esteqnā* [desprendimiento], *tawhid* [proclamación del Único], *heyra* [confusión y asombro] y *faqr* y *fanā* [pobreza] son siete valles o bien etapas por las que un *darvish* puede juntarse con la fuente de creación.

habitualmente de ceguera y otros problemas serios en las manos y la espalda. Por ello, en el Irán de hoy una alfombra se considera una artesanía sagrada y pisarla con zapatos se interpreta como un gesto de mala educación. Así, el sufrimiento y la paciencia de las creadoras de las alfombras, junto a la sencillez y la espiritualidad de la vida de las personas *darvish* ayuda a comprender la intención de Brook al emplear este objeto en la puesta en escena de su obra; por un lado, para delimitar el espacio de actores y separarlo de los demás; por otro lado, como un objeto simbólico, el cual mediante la interpretación de los actores se transforma en diversos lugares de la historia; y por último, para transmitir la atmósfera espiritual y mística de la epopeya de Attar (2015).

Tales características y condiciones, se considera en nuestro discurso un acto de reciclaje, que ocurre a nivel exterior e interior, creando diversas capas y dimensiones con respecto al concepto del espacio/lugar de la historia en las obras de este director. A partir de este momento la alfombra se convierte en uno de los elementos principales de muchas de sus obras posteriores, entre ellas cabe destacar *The tragdey of Hamlet* (2002), en la que la alfombra tiene un uso polivalente (Figura 37); por un lado, delimitando la zona de interpretación de los/as intérpretes; y por otro, como representación de diversos lugares que existen en la historia de esta obra (Todd y Lecat, 2003:226 y 227).

Figura 37. *The tragdey of Hamlet*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. Dirigido por Peter Brook, 2002. La alfombra roja es simultáneamente el escenario de teatro y dentro del palacio. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris. (Todd y Lecat, 2003:227).

Esta imagen trata la famosa escena “la ratonera” de la obra de Shakespeare, en la que un grupo de actores representan la historia del asesinato de un rey para el tío de Hamlet, Claudio, el rey de Dinamarca. La alfombra naranja representa el interior del palacio, donde toda la corte está asistiendo a dicha representación. Se observa también otra pequeña alfombra dorada, sobre la cual se representa la escena del asesinato. De este modo, la audiencia al mismo tiempo ve dos escenarios de teatro uno dentro de otro: el escenario en el que se representa la obra entera de Hamlet y el del espectáculo del asesinato del rey, representado para Claudio. La alfombra sigue siendo empleada como un objeto clave en otras obras dirigidas por este director, siempre que hay alguna intención de mostrar un espacio polivalente y sencillo.

Variedad del espacio en *El Mahbharata*

En los apartados anteriores hemos hablado de la función multidisciplinar de la alfombra en las obras de Brook. En esta parte queremos dar una breve introducción sobre el papel del espacio, el ambiente y la atmósfera de la obra en el trabajo de este director. Conocer las diferencias y aplicaciones teatrales de estos conceptos nos permite comprender mejor la idea del reciclaje del espacio. Para ello, proporcionamos un breve análisis sobre una escena clave de *The Mahabharata*, una de las obras más destacadas de Brook, con una duración aproximada de nueve horas, representada en diversos países, entre los años 1985 - 1989⁷⁵.

La escena elegida, citada también por Roose-Evans (2001: 195), consta de una serie de preguntas y respuestas compartidas entre la voz de un interrogador invisible, conocido como Iaksa y Yudhishtira, hijo del rey Pandú. La conversación tiene lugar al lado de la orilla de un lago, donde este personaje encuentra a sus cinco hermanos muertos por haber bebido del mismo. La única solución para revivir a todos los hermanos es contestar correctamente a todas las preguntas del interrogador, que en la mitología hindú se considera como el espíritu de la naturaleza y la sabiduría:

What quicker is the wind? *Thought*. What can cover the earth?

Darkness. Who are more numerous, the living or the dead? *The living*

⁷⁵ Afortunadamente, hemos podido encontrar esta escena, publicada en YouTube (Marzocca, 2009 [Vídeo]). Sin embargo, el texto de la obra nos parece más fiable que el vídeo. De todas maneras, lo mencionamos dentro de la bibliografía de la tesis para las personas interesadas.

because the dead are no longer. Give me an example of space. My two hands as one. An example of grief. Ignorance. Of poison. Desire. An example of defeat. Victory. Which animal is the slyest? The one that man does not yet know. Which came first, day or night? Day, but it was only a day ahead. What is the cause of the world? Love. What is your opposite? Myself. What is madness? A forgotten way. Why do men revolt? To find beauty, either in life or in death. What for each of us is inevitable? Happiness. And what is the greatest wonder? Each day, death strikes, and we live as though we were immortal. This is the greatest wonder.

[¿Qué es más rápido que el viento? Los *pensamientos*. ¿Qué puede cubrir la tierra? La *oscuridad*. ¿Quiénes son más numerosos, los vivos o los muertos? *Los vivos porque los muertos ya no están*. Dame un ejemplo de espacio. *Mis dos manos como una*. Un ejemplo de duelo (dolor). *Ignorancia*. De veneno. *Deseo*. Un ejemplo de derrota. *Victoria*. ¿Qué animal es el más astuto? *El que el hombre aún no conoce*. ¿Qué fue primero, el día o la noche? *El día, pero era sólo un día por delante*. ¿Cuál es la causa del mundo? *El amor*. ¿Cuál es tu opuesto? *Yo mismo*. ¿Qué es la locura? *Un camino olvidado*. ¿Por qué los hombres se rebelan? *Para encontrar la belleza, bien en la vida o en la muerte*. ¿Qué es inevitable para cada uno de nosotros? La *felicidad*. ¿Qué es la cosa más asombrosa de este mundo? *Cada día, la muerte nos golpea y vivimos como si fuéramos inmortales. Esta es la mayor maravilla (sorpresa)*]. (Roose-Evans, 2001: 195; Marzocca, 2009 [Vídeo], traducido por Sabri Zekri, el 20 de julio de 2022)

Yudhishthira consigue contestar correctamente a todas las preguntas y revivir a sus hermanos. Pero ¿qué tiene que ver esta conversación con la variedad del espacio? ¿Y cómo interactúa con el discurso de reciclaje? Responder a estas preguntas no es tan fácil sin tener conocimiento sobre la fuente original del espectáculo.

De hecho, *El Mahabharata* de Brook es una adaptación teatral de una epopeya hindú con el mismo título (Vyasa, 2015), la cual cuenta con más de cien mil versos

redactados por autor(s) anónimo(s) en sánscrito entre los siglos VI a.C. y XII a.C. Esta obra está considerada uno de los textos fundamentales del pensamiento hinduista, incluyendo numerosas historias, reflexiones y lecciones filosóficas (William, 1988: 359) a menudo asociadas con la naturaleza el cosmos y el destino. Sin duda, esta epopeya con su lenguaje espiritual transmite mucho mejor el espíritu místico de su cultura, que su versión teatral. Entonces, ¿qué más aporta un espectáculo de teatro bastante reducido en comparación con el texto original?

De alguna manera, la respuesta se refleja a través de los testimonios de dos espectadores (Hunt y Reeves, 1999):

William. A new world once again established with clarity, economy, speed. Ropes at least sixty feet in length are attached to the domed base of the cupola, the theatre's ceiling; two on each side suggest the dimensions of the palace. The musicians move to a carpet centre stage; as they begin to play, the perfect image of a court at ease...blossoms before our eyes. **Kustow.** Carpets are unrolled and cushions piled high on the stone and sand of the quarry. A king and his entourage loll back, enjoying a puppet show produced from behind a multi-coloured cloth.

[**William.** Un mundo nuevo establecido una vez más con claridad, economía, velocidad. A la base abovedada de la cúpula, el techo del teatro, se sujetan cuerdas de al menos veinte metros de largo; dos a cada lado sugieren las dimensiones del palacio. Los músicos se mueven hacia una alfombra en el centro del escenario; al comenzar a tocar, la imagen perfecta de una corte a gusto florece ante nuestros ojos. **Kustow.** Se desenrollan las alfombras y se apilan los cojines sobre la piedra y la arena de la cantera. Un rey y su séquito se reclinan, disfrutando de un espectáculo de marionetas producido detrás de una tela multicolor]. (p. 260, traducido por Sabri Zekri, el 25 de julio de 2022)

Estas citas muestran muchos detalles sobre cómo referencias del lugar y el ambiente, ocultas dentro de miles versos de la epopeya, fueron reflejadas a través de un ambiente colorido, formado por elementos naturales, objetos sencillos, danza y música,

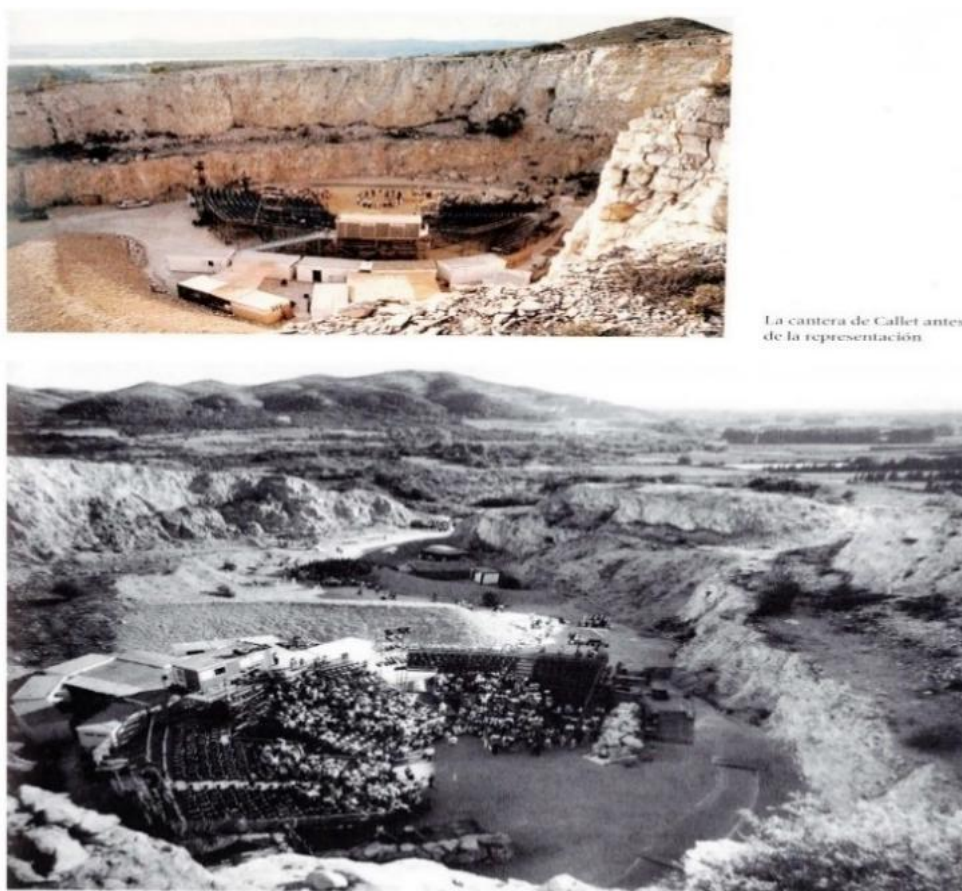
etc. Gracias al uso de los cuatro elementos naturales: agua, tierra, fuego y aire, la obra de Brook transmitió la atmósfera mística y espiritual de la cultura hinduista.

Hablando de la escena de las preguntas y las respuestas, el concepto de sabiduría en esta escena se representa a través del agua, es decir, un material fluido que puede cambiar su forma según la hechura del continente que la encierra. Cuando Yudhishtira bebe agua del lago, se llena de la fuente de la sabiduría ya que el agua, el símbolo de conocimiento, toma a su vez la forma del propio Yudhishtira. A parte de esto, la escena del lago expone una gran variedad de elementos, tanto respecto al uso del espacio como de la naturaleza; primero, el lugar de la historia, es decir, a lado del lago en una jungla; segundo, el ambiente, hablamos de los sonidos de los pájaros, probablemente ranas, el susurro de las hojas, etc.; y, por último, la atmósfera dominante de temor y misterio que se siente en esta escena, ya que Yudhishtira encuentra a sus hermanos muertos al lado del lago.

La transformación del espacio en esta obra también tiene mucho que ver con los lugares, en los cuales la obra fue representada, entre ellos, Les Bouffes du Nord, la propia sala de la compañía en París, de 1985 a 1987; Cantera de Callet, un espacio al aire libre en Boulbon, en 1985; el astillero municipal en Zúrich, en 1987; y Mercado de las Flores en Barcelona, en 1986 (Todd y Lecat, 2003:124-181; Figura 38). Todos estos lugares fueron adaptados según la necesidad de la obra, lo que también, desde distintos aspectos la enriquecieron. En cada representación muchos elementos ambientales tuvieron efectos, tanto en el trabajo de los intérpretes como en la percepción del público.

La adaptación del espacio según las condiciones de cada uno de estos lugares no solo respondía a las necesidades logísticas de la obra, sino que también creaba una atmósfera única, estableciendo una conexión emocional entre los intérpretes, el público y el espacio. Los elementos arquitectónicos, la iluminación y el entorno circundante contribuyeron a la percepción del mensaje místico de la obra, transformando la noche de representación en una experiencia inmersiva que desdibujaba las fronteras entre la historia y la realidad.

Figura 38. *El Mahabharata en el escenario exterior, en el aire libre*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. La cantera de Callet, Festival de Teatro Aviñón (Todd y Lecat, 2003:133).

Con respecto a esto, merece la pena destacar la experiencia de algunas personas en la cantera de Callet. Por ejemplo, Marie-Hélène Estienne, una artista de la compañía cree que el espacio de representación era demasiado grande y hubo mucha distancia entre él y el público, aunque el ambiente fue acogedor y lleno de energía “en Aviñón se dio una paradoja extraña: aunque era enorme y había mil espectadores, desde el punto de vista del público parecía un lugar íntimo, el espacio tenía la escala justa” (Todd y Lecat, 2003:136).

Por otro lado, Yoshi Oida, el actor que interpretó el papel de Drona, cree que las condiciones físicas del lugar de representación dificultaron la interpretación de su papel “Fue difícil actuar en ese lugar. Era tan grande que había que hablar en voz muy alta; había que forzar la obra para que llegara al público” (Todd y Lecat, 2003: 136). Hasta cierto punto, Oida tiene razón. Drona es una figura mitológica y la encarnación del dios

Agni en la tierra, así como un maestro en artes marciales. La interpretación de este personaje exige pocos movimientos, aunque precisos. También hablar en voz baja y tranquila, ya que practica ejercicios de concentración. No obstante, la amplitud del espacio y sus condiciones acústicas obligaron a este actor a hablar alto, caminar rápido y comportarse de manera más expresiva.

Bruce Myers, actor que interpretó el personaje de Krishna, proporciona un comentario opuesto al de Oida. Para él, interpretar en este espacio fue una experiencia mística y agradable “el simple hecho de estar bajo las estrellas acercó a la gente a ese estado de sobrecogimiento que puede inspirar la leyenda entera: la relación con el material la inició el espacio, y eso acortó la distancia que teníamos que atravesar con la actuación” (Todd y Lecat, 2003: 137). El comentario de este actor apunta a los efectos del espacio en la interpretación de Krishna, un personaje semidiós conectado con ambos mundos; muchas veces sube al cielo, espacio divinal, aunque también tiene mucho para hacer en la tierra, lugar de los mortales. Por ello, a Myers le vino bien situarse bajo las estrellas, mientras se sentía conectado con el suelo.

Por último, merece la pena hablar de la experiencia de Maurice Bénichou, actor que representó el papel de Kichaka. Él habla de las interacciones del espacio de representación, el lugar de la historia y la atmósfera de la epopeya “había momentos en la obra en que la imaginación podía convertir este espacio único -pero puramente funcional- en algo mágico, en un palacio indio” (Todd y Lecat, 2003: 155). Como puede observarse, el palacio indio no existe en la realidad, pero la imaginación bajo ciertas circunstancias ambientales, el viento, el canto de los pájaros, el atardecer, etc., hace que una cantera abandonada se convierta en un imaginario palacio en India. En este caso, la magia no es nada más que hacer creer la ilusión como algo real, lo que nosotros llamamos reciclaje del espacio. Es decir, la transformación de un lugar/espacio abandonado en un lugar imaginario.

Todos los comentarios afirman que un cambio sencillo de función, de un espacio abandonado a un punto de encuentro teatral, influye de manera directa e indirecta en otros elementos del teatro, sobre todo la relación entre actores y espectadores. Este discurso coincide con el del reciclaje teatral, cuyo fin es alcanzar productos reciclados formados por el mismo material base, aunque con distintas funciones.

Por supuesto, esta afirmación exige a su vez cambios y deconstrucciones en muchos aspectos. Hablando del *Mahabharata* de Brook, la puesta en escena incluía un muro alto con una textura especial formada por arcilla mezclada con paja y colorantes, el suelo cubierto con tierra y arena suelta, una charca de forma irregular en la parte izquierda, un canal de agua cerca del muro y dos plataformas cubiertas con alfombras, sobre las cuales se sentaban músicos y actores (Todd y Lecat, 2003: 124). No obstante, todo esto sufría cambios y adaptaciones, cuando cambiaba el lugar de representación. El director mismo afirma los afectos generados debido al cambio de lugar:

La gente que vio el Mahabharata en Aviñón no podía imaginar la obra en otro lugar. La gente que vio la obra en Les Bouffes dijo que no se la imaginaba en ningún otro sitio. Vemos aquí las dos caras de la misma moneda: en un espacio al aire libre estaban presentes los rasgos externos y el aspecto épico del mito, mientras que en Les Bouffes la experiencia era más interior, más emocional, y el público se sintió atraído de una manera natural por el lado oculto del poema. (Todd y Lecat, 2003: 135)

Otro aspecto del reciclaje en el trabajo de este director se remonta a la aplicación de elementos naturales del espacio de representación, como parte del decorado y la puesta en escena. Un caso destacado fue cuando Arjuna, el héroe de la epopeya, tuvo que subir al Himalaya. En el camino se encontró rodeado por fuego y agua “at the same time a trail of fire snakes across the sand and seems to ignite the river at the back” [al mismo tiempo, un rastro de fuego serpentea a través de la arena y parece encender el río en la parte posterior] (Hunt y Reeves, 1999: 260, traducido por Sabri Zekri, el 30 de junio de 2022).

Para crear este momento, Brook aprovechó las posibilidades que existían en los espacios exteriores, por ejemplo, en la cantera de Callet empleó la tierra y roca para crear el Himalaya, pero en el astillero de Zúrich aprovechó el lago natural que estaba al fondo del escenario. En los espacios interiores empleó la misma estrategia, aunque esta vez, trajo los elementos de la naturaleza dentro del escenario (Figura 39), montando un canal de agua artificial, un muro pintado con colores cálidos y una textura parecida a las rocas, el fuego real pero más controlado y un suelo cubierto con arena y tierra.

Figura 39. *El Mahabharata en el escenario cubierto (interior)*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. 1985. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris (Todd y Lecat, 2003: 125).

Parece muy curioso, hablar del espacio en las obras de Peter Brook, mientras él mismo tiene publicaciones al respecto, la más destacada, *The Empty Space* (1968/1977). Hemos estudiado varias veces este libro, gracias a él nos dimos cuenta de que existen muchos vínculos entre nuestra perspectiva teatral y la del autor de esta obra. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna parte que haga referencias concretas al empleo de estrategias de reciclaje en la trayectoria artística de este autor. Aun así, creemos que los trabajos de este director tratan sobre este tema; el uso no convencional del espacio; redefinición de las funciones de este; correspondencia de la atmósfera de la historia con la del espacio de representación; y, creación de vínculos entre realidad, teatralidad y naturaleza. Gracias a la herencia teatral de este gran director hemos conseguido estudiar la función de reciclaje del espacio dentro del contexto teatral.

Ariane Mnouchkine: Reciclaje de lenguaje escénico

Brook no es el primer ni último director, cuyas obras abordan de alguna manera el reciclaje de algunos elementos escénicos. Ariane Mnouchkine, una de los/as fundadores/as de la compañía Théâtre du Soleil, es otra persona que ha reciclado el lenguaje escénico, el cual hace tiempo que ha estado esclavizado por las letras, el realismo y el modernismo (Zekri, 2012: 202 y 203). Reutilización y deconstrucción de las tradiciones y prácticas teatrales de origen asiático para aplicarlas dentro del contexto occidental se considera rasgos principales de su lenguaje escénico. A lo largo de su carrera esta directora ha conseguido crear un estilo propio basado en la combinación de teatralidad/realidad y racionalidad/irracionalidad, así como las interacciones entre las culturas orientales con las occidentales.

Gracias a sus aportaciones, el público se encuentra con un mundo extraño, aunque a la vez resulta familiar. Por ejemplo, la puesta en escena de *Les Shakespeare: Richard II*, *La nuit des rois* y *Henri IV* (Figura 40), representada entre 1981-1984 (Les Spectacles, s.f. [Página web]), se desarrolla dentro de un contexto asiático, más concretamente, un ambiente lleno de colores cálidos, movimientos y gestos exagerados, caras pintadas en blanco, vestuarios parecidos a de los de samuráis y otras referencias de origen asiático.

Figura 40. *Richard II*



Nota. Magnum Photos. S.f. Fotografía. *Les Shakespeare Richard II*. Théâtre du Soleil. 1982. Cartoucherie, Paris (Les Spectacles, s.f. [Página web]).

El reciclaje ocurre también en el proceso de la rehabilitación y transformación del espacio de La Cartoucherie, la sede física de la compañía, la cual se hace cargo de un espacio con una historia larga: de un polvorín en 1871, a una fábrica de producción de material explosivo en La Gran Guerra y luego un centro de detención durante la guerra de Argelia en 1931, hasta su conversión en un refugio de los de chaquetas negras en los 60 y finalmente el establecimiento del Théâtre du Soleil en 1970. Gracias a Mnouchkine y sus compañeros/as, La Cartoucherie se transforma de un espacio en ruinas a un núcleo de teatro no solo en Francia, sino también en Europa (Zekri, 2012: Introd.; L'historique (s.f.) [Página web]).

El reciclaje del espacio también se ve en la puesta en escena de las producciones de esta compañía. Por ejemplo, en el espectáculo *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (s.f. [Página web]). Esta obra consta de varios escenarios pequeños montados sobre diferentes tarimas de madera, repartidas en el espacio (Figura 41). Cada escenario se conecta a través de una pasarela con otro, facilitando el desplazamiento de intérpretes. Al asistir a las escenas el público puede elegir libremente dirigirse a uno u otro lado de las tarimas. La idea de crear una escenografía descentralizada y dar al público un papel interactivo, está influenciada por la revolución francesa, pues cada uno hace lo que quiere, ya sea bueno o malo, en un contexto histórico donde los valores y antivalores no son distinguibles entre sí.

Gracias al reciclaje del espacio, Mnouchkine consigue transmitir este espíritu revolucionario en el escenario, creando una experiencia dinámica y fluida que refleja la misma inestabilidad y transformación de la Revolución Francesa (Théâtre du Soleil y Thomas, 1974: 222 y 223). Al romper con la estructura tradicional del escenario y permitir al espectador elegir su punto de vista, esta directora invita a una reflexión activa sobre la libertad de expresión y las consecuencias de las decisiones individuales dentro de un contexto colectivo.

Figura 41. 1789. *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*



Nota. Magnum Photos. S.f. Théâtre du Soleil. 1970. Palais des Sports “Palazzo Lido”. Milan (1789. *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, s.f. [Página web]).

Por último, el director de teatro es otro elemento escénico que en su sistema teatral pasa por un proceso deconstructivo perdiendo su sentido individual, transformándose así en un concepto colectivo. En este sentido, todas las tareas tradicionalmente atribuidas a un director, como elegir un texto, definir el pensamiento central de la obra, elegir el reparto, etc., sufren cambios fundamentales. En el reparto de la mayoría de las producciones de esta compañía viene mencionado “Una creación colectiva de la compañía de Théâtre du Soleil” (Théâtre du Soleil y Thomas, 1974: 176), con lo que se hace hincapié en la prioridad del trabajo en equipo ante la voluntad individual del director.

Aunque Mnouchkine no tiene esta intención, sus aportaciones, sobre todo la reutilización del espacio, el uso inclusivo de culturas y prácticas asiáticas y el desafío de la tarea tradicional del director escénico, tienen cercanías con el discurso de reciclaje teatral. Tanto Brook como Mnouchkine, aparte de jugar un papel pionero en su época, aportan mucho a la definición del reciclaje dentro del teatro. Este aspecto en las obras de Brook se refleja a través de las cuestiones del espacio, mientras en las producciones de su homóloga francesa mediante la puesta en escena, creación colectiva e integraciones culturales.

Aquí señalamos también que, no necesariamente cualquier idea innovadora y pionera coincide con los criterios del reciclaje en el teatro. De hecho, nuestra propuesta

no tiene como objetivo definir e incorporar nuevas estrategias e instrucciones escénicas, sino que insiste en la reutilización y deconstrucción de los métodos y teorías que ya existen en este campo. Lo que hace hincapié en la necesidad de las estrategias de reciclaje es el propio teatro, cuyo carácter vivo y dinámico exige actualizaciones constantes. Si bien es cierto que el desarrollo de la tecnología ha logrado un gran avance en el lenguaje escénico, en áreas como dirección, dramaturgia e interpretación aún se siente la falta de actualizaciones. En este sentido, a través del reciclaje del material teórico y práctica que ya existe dichos sectores, se puede alcanzar aportaciones y propuestas que no son nuevas, sino recicladas.

Las estrategias de reciclaje a menudo actúan en los cinco elementos escénicos mencionados al principio de este capítulo, es decir, espacio, texto, tiempo, actor y espectador, así como en las relaciones de estos entre sí y según el siguiente orden: deconstruir la estructura y los componentes de cada elemento; redefinir la función de cada uno; y reformular las relaciones entre todos estos elementos. El resultado final de este procedimiento es “Performance”; un producto constituido por los cinco elementos, por supuesto tras haber sido reciclados.

***Eýrā* [Performance]**

El Diccionario de la lengua española propone solamente dos significados “rendimiento (|| proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados) / un extranjerismo no adaptado procedente del inglés, de género femenino, y hace referencia a una actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (Real Academia Española, s.f.-b). Sin embargo, este término contiene un amplio significado y función, tanto en la vida cotidiana como en el escenario.

Hay un enorme volumen de estudios sobre este discurso, entre ellas cabe destacar, las obras de Richard Schechner⁷⁶, *Performance theory* (2003), *Performance Studies: an introduction* (2002) y *Performed Imaginaries* (2015); *The Anthropology of performance* de Victor Turner (1988) y *Between Theater and Anthropology* (1985) de Schechner y Turner (1985); y *Performativity and Performance* de Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew

⁷⁶ Uno de los grandes fundadores de los estudios de Performance, teórico, autor y editor de numerosas publicaciones, así como el fundador de la compañía The Performance Group y uno de los fundadores del departamento de Estudios de Performance de la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York.

Parker (1995). Estas obras, desde diferentes perspectivas proponen análisis sobre teorías y reflexiones que existen acerca del concepto de performance, así como sus derivados, performatividad y *performer*.

Las aportaciones más relevantes para la justificación del discurso de Performance [Eÿrā] vienen reunidas en la obra de Schechner (2002), donde el autor, inspirado por otras personas teóricas ⁷⁷, define el arte de performance como un evento/acontecimiento en vivo formado por una serie de acciones y actividades representadas por al menos un agente intérprete determinado, dentro de un contexto concreto con el fin de comunicar e influir en otras personas (p. 23). En otra parte de su obra este teórico concluye que, todas las actividades y expresiones humanas, especialmente, las que ocurren de manera consciente, se consideran “performance” (p. 25).

Inspirados en tales aportaciones, este director e investigador de teatro crea la siguiente categorización de las actividades, reconocidas bajo la designación “performance” (Schechner: 2002: 24-25):

- Las actividades de la vida cotidiana, como celebraciones de la familia, etc.
- Diversos tipos de deporte y otras categorías de ocio de carácter performativo.
- Eventos políticos en público, como manifestaciones, debates, etc.
- Conferencias, charlas y reuniones del trabajo.
- Entrevistas y programas de televisión en directo. Nosotros también añadimos las actividades virtuales no grabadas, como reuniones, sesiones y representaciones organizadas vía Zoom, Skype, Microsoft Teams, Google Meet y vídeollamadas de WhatsApp.
- Representaciones en vivo, relacionadas con la sexualidad, como striptease, festivales eróticos, etc. (Nosotros añadimos las representaciones y manifestaciones de género en la vida cotidiana).
- Eventos públicos de carácter tradicional y/o religioso, como celebraciones, procesiones y otras prácticas rituales.

⁷⁷ Marvin Albert Carlson (septiembre de 1935) es un teatrólogo, teórico y académico estadounidense, profesor en la Universidad de Nueva York y la Universidad de Washington. Entre sus obras destacan *Performance: A Critical Introduction* (1980) y *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (2003). Erving Goffman (1922 - 1982), es uno de los sociólogos más importantes del siglo XX y considerado como el padre de la microsociología. Su enfoque central fue estudiar la influencia de los significados y los símbolos sobre la acción y la interacción humana. En 1959 publicó su estudio más representativo *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, que fue traducido al español en 1981.

La clasificación de Schechner propone una amplia gama de actividades de calidad performativa, todas reunidas bajo la designación Performance. Algunas están planificadas y ensayadas con anticipación, mientras que otras imprevistas, formando parte de la vida cotidiana de los seres humanos. En todas las categorías presentadas una o varias personas, consciente o inconsciente, en un encuentro a menudo vivo, mediante su cuerpo exponen/representan una serie de comportamientos, acciones, gestos para otro grupo de personas. Con respecto a su homologación española, Rafael Segovia Albán en *Estudios de la representación. Una introducción* (2012), la traducción española de la obra de Schechner (2002), elige “representación” a cambio de “performance”. Sin embargo, esta propuesta no recupera el vacío creado respecto a la amplitud del significado del término original.

Nosotros al traducir el manifiesto hemos usado el término “performance” ya que encaja mejor con el contenido de nuestro discurso con “P” mayúscula, acompañado con el artículo determinado “el”. De este modo, limitamos la amplitud de su función, de cualquier tipo de representación artística en vivo a un Performance reciclado, el cual da la preferencia a la performatividad *per se*, como la esencia de todas acciones escénicas. Un tipo de Performance, cuya tendencia es regresar a su origen, es decir, aquellas representaciones en vivo que aún no han pasado el proceso de dramaturgia y no siguen las normas teatrales. Para comprender mejor esta afirmación en la tabla 8, proporcionamos una exploración visual de los símbolos, estrategias, y manifestaciones del reciclaje en el escenario.

Tabla 8. *Reciclaje del teatro y sus componentes; características y ejemplos*

Texto y personaje
▪ Las obras no están basadas en un texto escrito específico de teatro. ▪ El texto escrito no es el único material de creación en la fábrica de reciclaje y a menudo sirve como fuente de inspiración en el proceso de redacción del texto reciclado. ▪ El contenido de las obras a menudo es una combinación de mitologías, leyendas, recuerdos de intérpretes, acontecimientos del mundo alrededor, fragmentos de textos de teatro, canciones tradicionales y cualquier otro material que puede servir como fuente de creación.

- No hay un único personaje central o héroe, sino varios a menudo influenciados por figuras mitológicas y la vida real de los intérpretes.
- Los personajes nacen y crecen a lo largo de la obra.

Puesta en escena

- Las obras son de carácter en desarrollo. Esto quiere decir, que el proceso de creación puede durar mucho tiempo y en varias fases.
- Las escenas se realizan con mucha teatralidad, metáfora y alegoría.
- Constan de una puesta en escena sencilla y minimalista con muy poco decorado.
- Se usan los objetos encontrados como accesorios en la puesta en escena, adaptándolos según la necesidad de la obra, aunque sin manipular su forma y aspecto original. Por ejemplo, usar un inodoro (váter) encontrado en la calle en lugar del trono en la obra *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II* (Recycling Performance Factory, s.f.-a [Página web]; Figura 42).
- Para el vestuario de intérpretes se usa ropas de segunda mano y telas de colores, siempre que no lleven referencias concretas de alguna clase social, profesión, marca, etc. Por ejemplo, las telas usadas en *El regreso de Prometeo* en 2008 y *Es Tarde* en 2021 (Recycling Performance Factory, s.f.-a [Página web]; Figuras 43, 44 y 45).

Figura 42. *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II*



Nota. Por Zekri, S. 2017. Fotografía. Obra de teatro, dirigido por Sabri Zekri, 2016-2019. Ana Lucia de Macedo Ribeiro, intérprete del papel de *rey-reina*, sentada en el inodoro, simbólicamente el trono, contando su recuerdo para el público. La Cochera Cabaret, Málaga. Recuperado del archivo propio.

Figura 43. *El Regreso de Prometeo*



Nota. Por Zekri, S. 2008. Fotografía. Obra de teatro inspirada por la tragedia de *Prometeo encadenado* de Esquilo, dirigida por Sabri Zekri en 2008. Sajjad Yari, actor del papel de Prometeo. Su vestuario es una tela de color naranja sobre otra tela blanca. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 44. *Es Tarde*



Nota. Por Otriz Antler, S. 2021. Fotografía. Teatro callejero. Muestra final, desarrollado bajo la orientación de Sabri Zekri. El uso de la ropa segunda mano y telas para el vestuario de intérpretes y la puesta en escena. Plaza de las Pasiegas, delante de la Catedral, Granada. Recuperado del archivo propio.

Figura 45. *Ifigenia Aquí*



Nota. Por Zekri, S. 2019. Fotografía. Creación colectiva bajo la orientación Sabri Zekri. El uso no convencional de ropas segunda mano en el vestuario de la obra. Teatro Municipal Isabel La Católica, Granada. Recuperado del archivo propio.

Iluminación

- El diseño de iluminación parece primitivo y documental, por ejemplo, se ven las fuentes de la luz y la forma de colocación del dispositivo de la luz no sigue los estándares de iluminación teatral.
- Se evita usar filtros de color.
- Se utiliza fuentes de luz natural, como luz de día y velas, así como otros tipos de fuentes no convencionales, como la luz de móviles, el reflejo de la pantalla de televisión y luz de proyectores. También se emplea el contraluz y las sombras (Figuras 46, 47, 48 y 49).

Figura 46. *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II*



Nota. Por Rivero, C. 2019. Fotografía. El uso de velas en la puesta en escena. Trabajo en progreso, dirigido por Sabri Zekri, 2016-2019. XVII Encuentro Internacional de Teatro Universitario de Granada. Aula Magna de Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Recuperado del archivo propio.

Figura 47. *La Oresteia*



© www.pouriasphotography.com

Pouria Shoghi

Nota. Por Shoghi, P. 2011. Fotografía. Peyman Ghsemzadeh, actor del papel de Orestes a contraluz, en la escena de encuentro de Electra y Orestes. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 48. *Ifigenia Aquí*



Nota. Por Rivero, C. 2019. Fotografía. Creación colectiva bajo la orientación de Sabri Zekri, inspirada por el mito de Ifigenia. El uso de las sombras y las velas en la escena del sacrificio de Ifigenia. Teatro Municipal Isabel La Católica, Granada. Recuperado del archivo propio.

Figura 49. *El Regreso de Prometeo*



Nota. Por Zekri, S. 2008. Fotografía. La sombra representa a Prometeo encadenado en el tártaro. La intérprete a contraluz es Temis, madre de Prometeo. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Tiempo y línea de la historia

- No hay una división exacta del tiempo como en los espectáculos de teatro.
- El tiempo de la historia y el tiempo real están integrados el uno en el otro.
- Normalmente constan de una estructura episódica sin una coherencia lineal.
- No hay un inicio, clímax y fin concreto.

Espacio de representación

- La puesta en escena y el lugar de representación no sigue las normas de las salas convencionales, aunque, en el caso de representar en una sala estándar, se intenta cambiar su forma y estructura, siempre que aporte algo a favor de la obra (Figuras 50, 51).
- El lugar de los espectadores no sigue las normas y estándares de las salas convencionales del teatro. La forma de colocación de las butacas no tiene un estándar concreto. A veces no hay asientos y el público tiene que sentarse sobre el suelo o, dentro del propio escenario junto a los intérpretes, etc. (Figuras 50, 52 y 53).

Figura 50. *Escenario y espacio del público*



Nota. Por Zekri, S. 2008. Fotografía. Espacio de iglesia transformado en el escenario de teatro. Los asientos del público colocados en dos lados. Las fuentes de luz sobre el suelo. El monte Olimpo (al fondo del pasillo). Sobre el suelo se ve la alfombra roja del templo de Zeus. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 51. *La Orestea*



Nota. Por Shoghi, P. 2011. Fotografía. Espectáculo de teatro basado en *La Orestea* de Esquilo, dirigido por Sabri Zekri. Hojat Karimi, actor del papel de Egisto y Mahtab Amin-o Roaya, actriz del papel de Electra. Las mesas simbólicamente representan el trono y palacio de Atreo. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Figura 52. *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II*



Nota. Por Zekri, S. 2017. Fotografía. Ensayos finales. Espacio del público y escenario no convencional. El uso de las sombras y velas en la iluminación del escenario. Sala de teatro La Cochera Cabaret, Málaga. Recuperado del archivo propio.

Figura 53. *Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II*

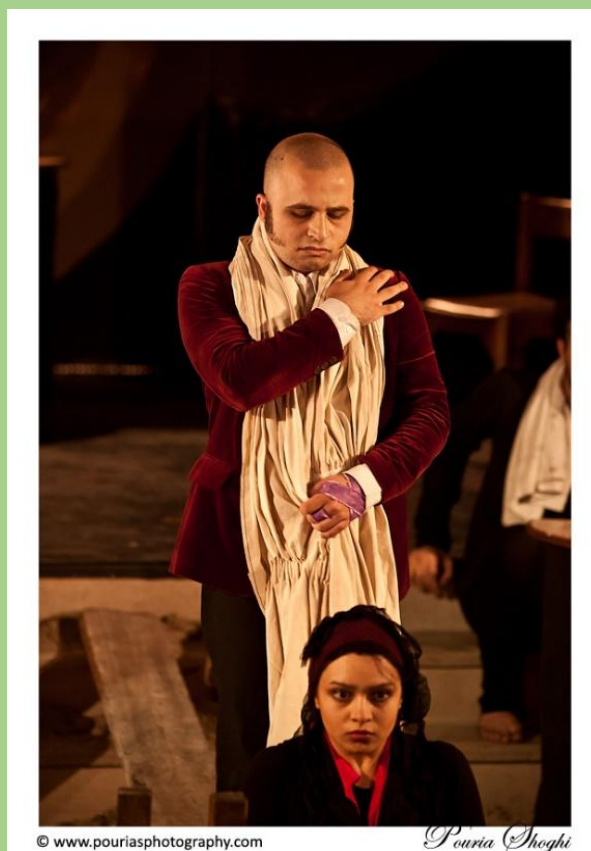


Nota. Por Carmen, R. 2019. Fotografía. Obra de teatro dirigido por Sabri Zekri, 2016-2019. Colocar el público dentro y fuera del escenario. XVII Encuentro Internacional de Teatro Universitario de Granada. Aula Magna de Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Recuperado del archivo propio.

Interpretación

- Los gestos y movimientos del intérprete a menudo son fragmentados sin mucha coherencia.
- Los comportamientos más expresivos, aunque minimalistas (Figura 54).
- La interpretación de los personajes no sigue ninguna lógica del mundo real. Un intérprete masculino puede interpretar el de un personaje femenino y viceversa; una persona mayor puede presentar el papel de un niño, un hombre puede hacer una mujer embarazada, un niño puede ser un rey, etc.
- El intérprete recoge los estereotipos y códigos corporales asociados al género que existen en otras culturas. Este enorme archivo le sirve como la materia prima para reconstruir sus propios modelos de género, los cuales no siguen las normas del mundo real, sino del escenario.

Figura 54. *La Orestea*



Nota. Por Shoghi, P. 2011. Gestos y posturas expresivas, aunque minimalistas. Hojat Karimi, actor del papel Egisto y Mahtab Amin-o Roaya, representando a Electra. La iglesia del Centro Internacional de Lengua y Cultura Griega, Teherán. Recuperado del archivo propio.

Performatividad y Performer

Hay que distinguir entre lo que “es” y lo que es “como” una performance. Al emplear “ser” hacemos referencia a cualquier acto de la naturaleza ejecutiva, que consta de un proceso y una serie de acciones, como cocinar una sopa en casa. Al usar “como” hacemos referencia a un acto performativo representado de manera consciente para otras personas. Por ejemplo, cocinar la misma sopa, aunque esta vez ante el jurado de un concurso de cocina. Ambas opciones comparten un punto común, es decir, la performatividad como la esencia de cualquier tipo de acto, ya sea natural o representativo.

Las palabras también tienen una calidad performativa, lo que las hace transformarse, de un concepto a un hecho real. Por ejemplo, una simple sentencia, una orden judicial, una ley escrita o, el nombramiento de personas, todo esto mediante un proceso performativo se convierte, de un estado literal en un estado operativo. Este discurso está planteado por John Austin (1975/2018), así como explicado por Schechner (2002 y 2012). Del mismo modo, el género es una inscripción literal, que se manifiesta mediante acciones, gestos y conductas de carácter performativo. La construcción y representación del género se considera “como”, es decir, un acto performativo, repetido varias veces ante otras personas. Este discurso apunta a la performatividad de género como uno de los discursos clave de Butler (1999/2011: 253-277; 1990: 270-282), explicado en el capítulo I de la tesis, “Estado de la cuestión. Abordajes teóricos y publicaciones sobre el objeto de estudio”, apartado “Judith Butler” (pp. 67-83).

Hablar de la cadena del performance y la performatividad, hace también reflexionar sobre la persona que actúa en un evento vivo, como un eslabón conector entre otros dos eslabones de esta cadena. “Performer” es otro derivado del surgido del performance, sin el cual no existe una representación humana en vivo. Usamos este término, inspirado por el texto filosófico de Grotowski *Performer* (Wolford y Grotowski, 2001: 374-381). Este director polaco define su término con la letra “P” mayúscula, al igual que nosotros nombramos el “Performance” en la designación del manifiesto. De este modo, Grotowski hace hincapié en el papel clave de la persona actuante, afirmando que es el único derivado vivo y el motor productor de una actuación teatral.

De las aportaciones de este texto a nuestro discurso hablamos más adelante, para definir el género escénico como la propuesta final de la fábrica de reciclaje. De momento basta enfatizar en la definición de “Performer” en esta obra; es decir, una persona *doer*

[agente/persona que actúa o actuante], para el que toda su existencia gira en estar preparado para *do* [hacer, actuar], aunque no actúa como “otra persona”, sino como si mismo (Wolford y Grotowski, 2001: 374). Otra característica de un *Performer* es la de estar atento y dispuesto a reaccionar, como si fuera un guerrero de las artes marciales. Así como estar preparado para sacrificarse como un sacerdote, Grotowski lo llama así (p. 374). A pesar de su carga mística, las reflexiones de Grotowski nos ayudaron a definir las características del Performance de la fábrica de reciclaje: una representación viva, en la cual al menos un ser humano comparte su presencia escénica con el público, aplicando la máxima energía, luchando contra los obstáculos que aparecen en su camino.

Efecto/impacto

Todos los tipos de representaciones en vivo producen efectos para el público, que a menudo se dividen en los efectos emocionales y los racionales. Casi es imposible crear un evento sin influir en el pensamiento, las emociones y la percepción de las personas que asisten a un evento/espectáculo. Muchas veces no es sólo un mero efecto emocional, sino un impacto profundo en el poder de pensamiento. El *Performance* de la Fábrica de Reciclaje provoca ambos tipos de efecto, involucrando tanto las emociones como la razón del agente espectador. El público de este tipo de evento, por un lado, se siente emocionado, por otro, con ganas de reflexionar y criticar. Cuando acaba la obra, aún se siente emocionalmente involucrado. Pero, al cabo de un rato empieza a pensar en lo que ha visto, a veces comparándolo con lo que está pasando en su entorno actual.

Otro efecto producido tras asistir a un espectáculo reciclado es sentirse incómodo y confundido, sobre todo con respecto a la identificación de los personajes de la obra. El espectador de este tipo de obras se enfrenta con los personajes ambiguos y le cuesta distinguir los masculinos de los femeninos. De hecho, no hay una regla fija para la identificación e interpretación de las personas de este sistema teatral. Tampoco se puede determinar el origen de los personajes dado que no llevan referencias culturales concretas. De este modo, el efecto producido es una sensación de confusión junto a un sentimiento extraño con respecto a lo que está pasando en el escenario. Todo esto, gracias a las aportaciones de Butler y otras tendencias de género no binario (1999/2011 y 1993), el resultado final de la fábrica de reciclaje hace hincapié en los aspectos y cuestiones de la identidad sexual y de género de los personajes representados.

Hamlet: Un ejemplo de reciclaje

Antes de cerrar esta parte, queremos volver a reunir los tres términos explicados bajo un todo, ya que estudiar cada uno por separado puede acarrear distracciones respecto al discurso central. Para ello, tenemos previsto simular el funcionamiento de la fábrica de reciclaje del Performance. De nuevo, volvemos a hablar de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* de Shakespeare, como si fuera una botella de agua de plástico. El motivo de la selección de esta obra se debe a haber sido una de las obras más trabajadas en la historia del teatro, lo que justifica su reciclaje.

Nuestra intención no es hacer un espectáculo de teatro basado en esta obra, sino usarla como materia prima para sacar un Performance reciclado. El resultado final puede ser un espectáculo de danza, cuentacuentos o una manifestación de calle, en la cual un grupo de intérpretes constantemente repiten “Denmark is a prison” (Shakespeare, 1997: 666, v. 246), pero siempre respetando la esencia de la obra original. Tal y como obtener una bolsa de plástico a partir de una botella de plástico. La bolsa reciclada no tiene nada que ver con la botella, pero aún sigue siendo de plástico. Del mismo modo, la pieza de Shakespeare después del reciclaje se transforma en un Performance que ya no es una obra de teatro, aunque sigue estando formado por estos tres factores, que también existen en el teatro:

- El propio acto de representación
- Personas participantes (intérpretes y espectadores)
- El sujeto de representación (acto, acción, acontecimiento, etc.).

El ejemplo de Hamlet ayuda a comprender mejor el funcionamiento deconstructivo de la fábrica de reciclaje del Performance, en el que el teatro de dramaturgia pasa a ser una representación que no está basada en un texto escrito teatral, sino en la performatividad de los intérpretes. La historia de la obra ya no es el enfoque central, sino el cómo representarla de una manera más honesta y sencilla, pero con la máxima eficacia. El actor es el punto de partida de este ciclo, cuyo cuerpo y género constan de un lenguaje propio, a través del que establece diferentes relaciones, tanto consigo mismo como con otros elementos escénicos. El reciclaje del actor, sus actitudes y comportamientos se traduce en cambios fundamentales, reflejándose a través de sus relaciones escénicas. El actor mismo también sufre una transformación esencial,

convirtiéndose en un *Performer*, quien ya no finge ser otra persona, sino que presenta su propio “ser” a través de “otro”, es decir, el personaje teatral.

Sin embargo, alcanzar este objetivo no es posible hasta que no haya una herramienta intermediaria operativa, la cual proponga un sentido realista y viable para este discurso conceptual. Al igual que Grotowski, Brook, Mnouchkine, etc., nosotros también creemos que la mayoría de los métodos de interpretación, sobre todo los que emergen a partir del siglo XIX, no son capaces de recuperar este vacío y sufren de una excesiva racionalidad. En cuanto a otros métodos usados antes de este periodo, hay algunos registros sobre el uso de las máscaras en el teatro griego, la técnica de disfraz en el teatro español y el teatro isabelino, así como el uso de máscaras e improvisación en los espectáculos de Commedia dell'Arte. Este material, aunque en cierta medida facilita el trabajo del intérprete, es insuficiente para satisfacer las exigencias del teatro contemporáneo.

Para lograr una respuesta más adecuada, creemos que es fundamental integrar las propuestas europeas con aquellas que aún siguen siendo operativas en otros lugares. Pues, la intertextualidad y la multiculturalidad en contexto teatral generan un lenguaje escénico rico con cualidades metafóricas. Un ejemplo de esta afirmación es el uso de numerosas referencias asiáticas en las obras de Brook y Mnouchkine. Como propuesta innovadora, sugerimos la aplicación de la técnica *naghsh-poosh*, aún vigente en diversas tradiciones asiáticas, particularmente en las prácticas teatrales iraníes. Su origen está asociado con la idea de la imitación de figuras mitológicas y/o sagradas en las culturas preislámicas de la Antigua Persia. En el siguiente apartado, explicaremos su funcionamiento y su aplicación en el reciclaje teatral desde una perspectiva del género.

Parte II. *Naghsh-poosh* [vestir la figura] y sus aplicaciones

De esta técnica hemos hablado brevemente en los capítulos anteriores. Concretamente, en el capítulo I de la tesis, apartado “La técnica de imitación *naghsh-poosh*. La revisión de estudios clave” (pp. 89-98), estudiamos las publicaciones que existen sobre dicha técnica. En el capítulo II, apartado “Fase práctica de la investigación. *Naghsh-poosh* en el trabajo de campo” (pp. 138-145), definimos sus aportaciones a la elaboración de la fase práctica de investigación. Y, en el capítulo III, apartado “Reciclaje-Desidentificación-*Naghsh-poosh*” (pp. 320-323) estudiamos su aplicación como una estrategia de reciclaje teatral del género del intérprete. Pero, de hecho, ¿qué es concretamente esta técnica? ¿Cómo es su funcionamiento? ¿Y cómo nos sirve para la elaboración del planteamiento teórico?

Responder a estas preguntas exige un amplio conocimiento sobre las tradiciones y prácticas teatrales que se practicaban o aún siguen siendo practicadas en algunas zonas de Asia central e Irán. Así como también, conocer algunos términos y vocabulario clave de este ámbito se hace imprescindible. En esta parte vamos a proporcionar un estudio panorámico sobre la etimología del término *naghsh-poosh*, sus aportaciones al arte y literatura persa, así como sus aplicaciones en el campo de *Namāyesh-hāyeh Sonatī-e iranī* [espectáculos tradicionales iraníes]. En este sentido y para la elaboración del contenido de esta parte hemos usado varias obras fundacionales, entre ellas: Beyzai (1965/2020), Chelkowski (1979), Naserbakht (2007) y Shahidi (2001), todas presentados en el capítulo I de la tesis (pp. 89-98).

***Naghsh*. De la literatura al teatro**

El diccionario enciclopédico persa conocido como *Loghatnāmeḥ Dehkhoda*⁷⁸ proporciona varios significados para el término *naghsh* (*naqš*), entre ellos los más relevantes con nuestro estudio, entre los más usados en farsi cabe destacar, *chehreh* [retrato], *soorat* [rostro], *tarsim* [dibujo e ilustración], *shekl* [forma], *peykareh* [figura, escultura y estatua], *asār* [huella, pista y señal], *vazifeh* [tarea, rol y papel], *katibeh* y *negareh* [bajo relieve] (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian

⁷⁸ *Loghatnāmeḥ Dehkhoda* es el diccionario enciclopédico persa, titulado con el nombre de su creador, Ali-Akbar Dehkhoda. Esta obra, hasta la fecha de redacción de esta tesis, comprende 200 volúmenes, aunque jamás fue publicada de manera entera. Hoy La Universidad de Teherán la publica bajo la supervisión del Dehkhoda Dictionary Institute.

Studies, s.f.-b [En línea]). A parte de su significado, este término tiene muchas aplicaciones en la literatura y otras ramas del arte iraní, como vamos a ver a continuación:

Poesía

Naghsh aparece en las poesías de muchos poetas persas de los siglos X, XI y XIV, entre ellos, Hafez⁷⁹ y Rūdakí⁸⁰. Cuando se usa en un contexto poético crea un sentido más metafórico y místico, especialmente, en los *rubaiyāt* (los cuartetos) y los *ghazals* [las odas] de muchos/as poetas persas. Rumi⁸¹ en uno de sus versos usa esta palabra, creando ambigüedad y misterio con respecto a la creación del universo y la misión de los seres humanos “ جهان در جهان نقش و صورت گرفت / کدام است از این نقش ها آن ما ” *Yāhān dar yāhān naghsh o soorat gereft / Kodāmast az in naghsh-hā ān-e mā* [El universo tomó su *naghsh* (forma) dentro de su propio universo / Pues, ¿cuál *naghsh* (rol y misión) es nuestro?] (Rumi, 1999: 64, Ghazal 239, traducido por Sabri Zekri, el 20 de mayo de 2023).

Akbarzadeh (2012) en su obra *Barrasí va tahlil-e ma'nāyeh «naghsh» dar beytī bahs-barangiz az Hafez* [Estudiar el significado de «naghsh» en un polémico verso de Hafez] habla de Hafez⁸², otro poeta persa que emplea el término “naghsh” en varias ocasiones para crear un subtexto alegórico e interpretativo. Por ejemplo: “ دادام باز نظر را / به تَذَرُوی پرواز / بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند ” *Dāde-am bāz-e nazar rā be tazrawī parvāz / Bāz khānad magarash naghsh o shekāry bekonad* [Al *naghsh* (halcón) de mi propia vista, / le he dado vuelo a la búsqueda de la perdiz / Tal vez, *naghsh* (el dibujo engañoso que los cazadores colocaban sobre el suelo para cazar los pájaros) atraiga la fortuna, / pues, una gran presa puede hacer] (Akbarzadeh, 2012 [Recurso electrónico], traducido por Sabri Zekri, el 20 de mayo de 2023).

En este verso la palabra *naghsh* tiene varios significados y funciones. En primer lugar, el poeta lo usa para comparar la propia vista del cazador con la de un halcón y también para hacer referencia a la trampa puesta para cazar los pájaros. A un nivel más

⁷⁹ Hafis-e Shirazí o Hafez, 1325 d.C.- 1389 d.C., fue un poeta persa. *El Diwān* es su mayor obra poética, recopilada hacia 1368 d.C. La obra contiene más de 500 poemas en su mayoría en forma de gacelas.

⁸⁰ Abdullah Jafar Ibn Mohammad Rudaki, 859-d.C.- 941 d.C., considerado el fundador de la literatura persa clásica. Él escribió en todos los estilos poéticos. Su obra mayor es *Kalila wa Dimna*.

⁸¹ Yālāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, 1207 d.C. – 1273 d.C., conocido como Molānā [nuestro maestro] y Molawī [mi maestro], poeta persa y uno de los fundadores de la tradición sufí. Sus obras destacadas son *Masnavi-e Manavi* [coplas espirituales] y *Diwān-e Shams-e Tabrizi* [Diwān de Shams de Tabriz].

⁸² Hafez-e Shirazi, escrito también como Hafiz, 1325 d.C.- 1389 d.C., fue un poeta persa. Su mayor obra *El Diwān* contiene más de 500 poemas, la mayoría compuestas en la forma de *gazales* (odas).

místico, apunta a la composición de la música divina por el creador del universo. También significa los puntos negros pintados sobre el dado para llamar a la suerte; además las atracciones engañosas que desvían a los seres de su camino (Akbarzadeh, 2012 [Recurso electrónico]).

Pintura

La poesía no es el único ámbito que trata con el concepto de *naghsh*, sino que *Naghashi-e Sonati* [Pintura Tradicional] lo usa, aunque en un contexto visual. Los/as pintores/as de esta escuela a menudo usaban este término para denominar los dibujos e ilustraciones. En farsi los vocablos de la pintura son derivados del término *naghsh*, por ejemplo, *naghashi kardan* significa pintar, la pintura es *naghashi*, la persona pintora es *naghāsh* y las figuras pintadas se llaman *naghsh* (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-b [En línea]). También algunos dibujos tradicionales iraníes se clasifican bajo la designación *naghsh*, entre ellos cabe destacar, *naghsh-e Gol o Morq* [pájaro y flor] y *naghsh-e Abr o Bād* [viento y nube] (Figura 55). Estas pinturas representan los elementos de la naturaleza como flores, árboles, pájaros, nubes, viento.

Figura 55. *Naghsh en pintura*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. *Naghsh-e Gol o Morq*, dibujo con flores y pájaros a menudo ruiseñores (izquierda); *Naghsh-e Abr*, una forma parecida a las nubes y el viento, que sirve como fondo, sobre el que se escriben letras (derecha). Recuperado de Google.

Las ilustraciones y dibujos de los manuscritos también se clasifican bajo la designación *naghsh*. La poesía y literatura clásica persa a menudo viene acompañada con numerosos *naghshes* de animales, naturaleza, seres humanos, etc. Un buen ejemplo es el de las ilustraciones que vienen alrededor de las historias de *Shāhnāmeh*⁸³ (Ferdowsi, 2015). Todos estos dibujos se consideran *naghsh*, proporcionando numerosos detalles visuales sobre los personajes, ambiente y acontecimientos de las historias. Afortunadamente, algunas de estas ilustraciones (Figura 56) se encuentran en la obra *The Persian book of kings: An Epitome of the “Shahnama” of Firdawsi* (Robinson, 2013), ubicada en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Figura 56. Rostam y el rey de Shām



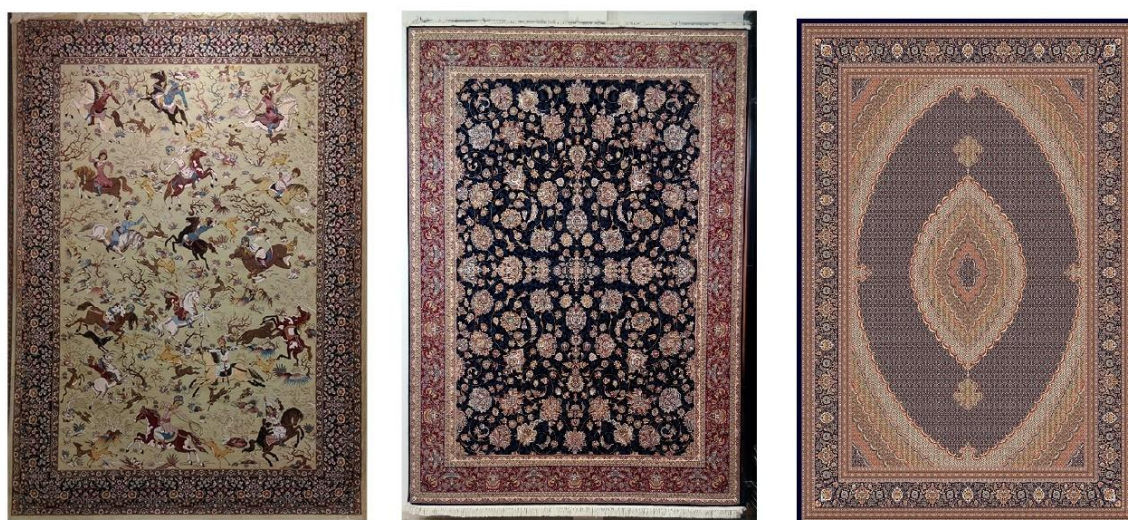
Nota. Ilustraciones de *Shāhnāmeh*. La batalla de Rostam con el rey de Shām. Museo de Für Kunsthandwerk, Frankfurt (Robinson, 2013: 2).

⁸³ *Shāhnāmeh*, 1000 d.C., en español *El Libro de los Reyes* también *La Épica de los Reyes*, de Abol-Qasem Ferdowsi, también Ferdousi o Ferdowsi, 935 d.C.-1020 d.C. (Ferdowsi, 2015).

Artesanía

Las ilustraciones de los manuscritos han servido como fuente de inspiración para los dibujos en las alfombras, a los que igualmente se dice *naghsh*. Hay una inmensa cantidad de *naghsh* de alfombra, entre ellos cabe destacar, *Naghsh-e Shekārgāh*, es decir, escena de caza, incluyendo figuras de personas cazadoras, perros, caballos, gacelas, ciervos, etc.; *Naghsh-e Shāh Abāsy*, numerosas flores del mismo nombre; y *Naghsh-e Māhy-e dar ham*, una alberca, olas de agua y formas que nos recuerdan a la figura de los peces (Figura 57). Cada alfombra expone numerosos *naghshes* inspirados por la naturaleza de la zona geográfica a la cual pertenece. Las alfombras con dibujos de animales, bosques y albercas provienen del norte del país, mientras otras con colores más cálidos y dibujos más minimalistas del centro o sur. Sin embargo, nuestro conocimiento en este campo es muy limitado y se remonta a la época que vivíamos en Irán.

Figura 57. *Naghsh en alfombra*



Nota. *Naghsh-e Shekārgāh* (izquierda): caballos, perros, animales salvajes y cazadores, *Naghsh-e Shāh Abāsy* (centro): flores y hojas; *Naghsh-e Māhy-e dar ham* (derecha): parecido a la forma de dos o más peces, uno dentro de otro. Recuperado de Google.

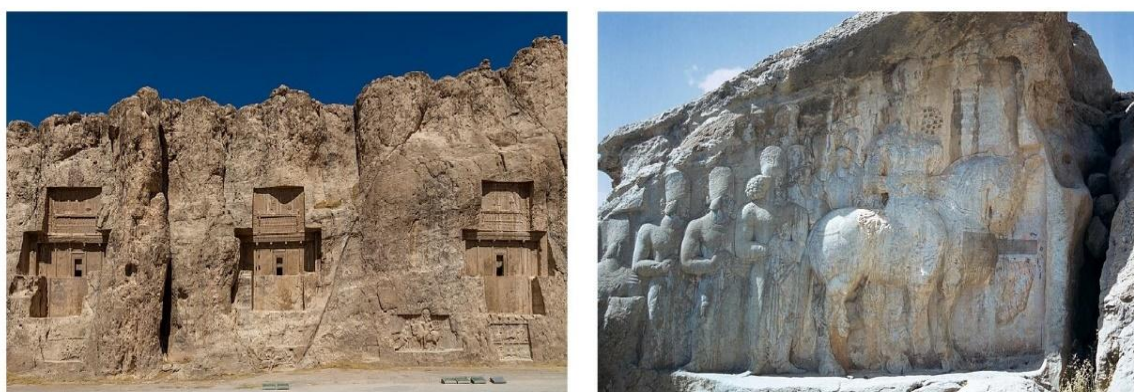
Arqueología

Naghsh en este campo hace referencia a los dibujos de los relieves, así como a todas las figuras pintadas sobre las paredes, el techo, las puertas y el suelo de un

monumento; entre ellos, las figuras de los relieves de *Naghsh-e Rostam* (Rustam) y *Naghsh-e Rajab*⁸⁴ (Figura 58). En ambas obras se ven muchas figuras divinas y reales, soldados, animales, invitados, etc. Cada relieve es una narración visual sobre un acontecimiento histórico, formado por numerosos *naghshes* de soldados, reyes, caballos, etc. Porter (1988) afirma que Peter Brook y su compañía representaron la obra *Orghast* al pie de la montaña donde están ubicados dichos bajorrelieves:

I was at the top of Naqsh-e Rustam, the sacred mountain behind vanished Istakhr, into whose sheer cliff-faces are hewn the hypocaust tombs of Daris, Xerxes, Artaxerxes and Daruis II. At the foot of the mountain Man walked a cow to pasture along the path which a little earlier Kings and Heroes had trod [estaba en la cima de Naghsh-e Rostam, la montaña sagrada detrás de la desaparecida Istakhr, en cuyos escarpados acantilados están talladas las tumbas hipocausto de Daris, Jerjes, Artajerjes y Daruis II. Al pie de la montaña, el Hombre llevaba una vaca a pastar por el camino que un poco antes habían recorrido Reyes y Héroes]. (p. 191, traducido por Sabri Zekri, el 25 de julio de 2022)

Figura 58. *Naghsh en arqueología*



Nota. Por Delso, D. S.f. Fotografía. Tumbas de los reyes aqueménidas y bajorrelieves de *Naghsh-e Rostam*. Shiraz (izquierda); Por Chavin, Ph. 2002. Fotografía. Bajorrelieves de *Naghsh-e Rajab*, Siglo III a.C. Marwdasht (derecha) (Unesco. Word Heritage Convention, 1997; Gall, 2009 [En línea]).

⁸⁴ *Naghsh-e Rostam* el triunfo de Sapor I (c. 241-272), ubicado en el norte del castillo de Persépolis en la provincia Fars en Irán; *Naghsh-e Rajab* es un conjunto de cuatro bajorrelieves del siglo III, de la época de la dinastía sasánida, ubicado en el norte de Persépolis y en las proximidades de *Naghsh-e Rostam* (Unesco. Word Heritage Convention, 1997; Gall, 2009 [En línea]).

Teatro

A lo largo de historia, el concepto de *naghsh* se ha transmitido al campo del teatro. En principio, los actores lo usaban simplemente para hacer referencia a un papel, figura y/o personaje teatral; subrayando que en el teatro tradicional iraní no hay una distinción concreta entre estos términos. De hecho, todas estas palabras tienen un significado parecido, por ejemplo, *naghsh-e Zaynab* hace referencia al personaje, papel y figura de Zaynab. Más tarde, *poosh* como un sufijo fue añadido a la palabra *naghsh*. Este término en farsi deriva del verbo *pooshidan*, que significa vestirse y ponerse (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-c [En línea]) y cuando se une con *naghsh* hace referencia a una persona que viste el papel de otra persona, es decir un actor que representa un *naghsh*. De este modo, un *zaynab-poosh* es un intérprete que hace el papel de *Sayyidah Zaynab* y un *shāh-poosh* es el actor que encarna el papel del rey.

Sin embargo, el uso de este término en el teatro iraní va más allá de esto. A partir de la última mitad del imperio Safávida, *naghsh-poosh* de ser un mero vocablo teatral pasa a ser una técnica de imitación, aplicada en muchas prácticas teatrales de origen iraní, hoy reunidas bajo la designación *Namāyesh-hāyeh Sonatī-e iranī* (Naserbakht, 2007:15). Por esta razón, estudiar el funcionamiento de esta técnica y sus aplicaciones en el presente estudio exige un conocimiento básico sobre dichas prácticas.

Naghsh-poosh* y *naghsh-pooshi* en los espectáculos tradicionales iraníes, de *Soog-e Siyāvash* [Luto de *Siyāvash*] a *Ta'ziyeh

Con respecto a la categorización de las prácticas teatrales de origen persa, aún no hay un acuerdo concreto entre los/as investigadores/as. Según Shahidi (2001), Yarshater⁸⁵ los clasifica bajo la designación de “representaciones parateatrales” influenciadas por mitos de origen mesopotámico y/o egipcio; Berthold⁸⁶ cree que no son más que tradiciones y ritos, aunque aprovechan algunas convenciones teatrales. Citando a Sir Lewis Pello, miembro de la misión británica en Persia, esta autora afirma que “no existe ningún drama que pueda superar a la tragedia conocida en todo el mundo mahometano

⁸⁵ Ehsan Yarshater, 1920-2018, lingüista, historiador, autor y fundador del Centro de Estudios iraníes y profesor emérito en la Universidad de Columbia.

⁸⁶ Historiadora y académica en Estudios de teatro, 1922-2010.

como” (1974: 30-31); y Laleh Taqiyani⁸⁷ cree que son una mezcla de rito y teatro (p. 24, 31, 32 y 33).

Sin embargo, otro grupo de investigadores plantean una idea distinta. Entre ellos Beyzai (1965/2020) y Naserbakht (2007) creen que en diferentes regiones de la antigua Persia existía un tipo de teatro influenciado por otras prácticas y tradiciones, el cual usaba un lenguaje distinto que su homólogo europeo. Ambos investigadores eligen el término *Namāyesh-hāyeh Sonati-e iranī*, en español espectáculos tradicionales iraníes, como la designación válida que reúne todas formas teatrales, antiguamente practicadas en dicha zona.

En términos generales, el teatro tradicional iraní contiene una amplia categoría, desde comedias populares hasta tragedias religiosas, danzas y cuentacuentos. Hasta la fecha de redacción de esta tesis, la categorización más aceptada es la de Beyzai (1965/2020). Este investigador divide este tipo de teatro en cuatro ramas principales: *Naqqāli* o la narración de la Antigua Persia, *Namāyesh hāy-e Aroosaki* o el teatro de títeres, *Namāyesh-hāye Shādī-āvar* o los espectáculos divertidos y el teatro religioso *Ta’ziyeh* (Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial, 2010 y 2011 [Páginas web]). Esta calificación también viene mencionada en *Grotowski in Iran* (Najafi, 2019: 95). A continuación, vamos a hacer una breve introducción sobre dos de estos géneros teatrales.

1. *Namāyesh-hāye Shādī-āvar* (espectáculos divertidos). Estas obras pertenecen al género de comedias populares, dividiéndose en los tres grupos: *Siyāh bāzi*, literalmente traducido “jugar⁸⁸ el negro”. El *naghsh* central de estas obras es un personaje cómico y crítico conocido como *Siyāh* (Zekri, 2017: 17-30); *Tajt-e hozí*, literalmente traducido como “Teatro de cama y alberca”. Estas obras se representaban tradicionalmente en celebraciones de bodas, nacimientos y otros eventos familiares. Las representaciones tenían lugar sobre alfombras o encima de camas montadas sobre una alberca en el centro del patio; y *Namāyesh hāy-e Zanāneh* traducido “espectáculos femeninos”. En este tipo de teatro los intérpretes eran mujeres. Las representaciones tenían lugar en fiestas privadas femeninas (Maleki, Azizi y Shahbazi, 2019b y 2019a).

⁸⁷ Historiadora, investigadora y profesora de la Universidad de Teherán.

⁸⁸ “Jugar” en farsi es *bāzi* que en español significa interpretación y en inglés *play*. Este término se emplea tanto en el cine y teatro como en el deporte. Por ejemplo, jugar fútbol, jugar el papel o personaje de Hamlet.

Para la interpretación de los diversos *naghshes* que existen en los espectáculos tradicionales iraníes los/as intérpretes usan una serie de gestos de imitación y expresiones faciales fingidas, entre ellos, la interpretación de *naghsh-e Siyāh*, la que exige mucha flexibilidad corporal, habilidades de improvisación y saber los gestos específicos para la imitación de este personaje. El intérprete *naghsh-poosh* del papel de Siyāh tizna su cara con hollín, se pone un vestido tradicional de color rojo, baja sus hombros y gira su cadera hacia derecha e izquierda (Figura 59). También cambia su tono de voz y habla con un acento inventado, conocido como el “habla o dialecto *siyāh*” (Zekri, 2017: 76-96).

Figura 59. Baile de *Siyāh*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. Baran Kosary representando el *naghsh* de Siyāh en un programa de televisión (Mardetanha, 2015 [Vídeo]) (izquierda); Mehdi Saffary Nijad, *naghsh-poosh* del *naghsh* de Siyāh, en un espectáculo de *Siyāh bāzi* (derecha). Recuperado de Google.

2. Ta'ziyeh. El arte dramático ritual. Es un género teatral practicado en la tradición chií, el cual cuenta la tragedia de la Batalla de Karbala. En comparación con otros tipos del teatro tradicional iraní, en esta práctica performativa se usa más las instrucciones de *naghsh-poosh*, aunque los términos aplicados son diferentes, por ejemplo, se dice *shabih* a cambio de *naghsh*, haciendo referencia a la imagen copiada de una persona o un animal; y se emplea *shabih-jān* en lugar de la palabra *naghsh-poosh* para llamar a un intérprete que representa un papel/*naghsh* (Naserbakht, 2007: 11-35). Con respecto al origen de este teatro, existen varias hipótesis, todas reunidas en la obra de Shahidi (2001: 61-70). En nuestro estudio solamente presentamos una

de estas afirmaciones, ya que trata del uso de *naghsh* en los ritos preislámicos de Asia central, así como sus posteriores aplicaciones en la técnica de *naghsh-poosh*.

Según esta hipótesis, el origen del concepto de imitar a otra persona el teatro *Ta'ziyeh* y otros espectáculos tradicionales iraníes se remonta al mito persa de *Soog-e Siyāvash*, de origen de la ciudad Bujará. En este evento/procesión, el pueblo conmemoraba el aniversario del martirio del príncipe Siyāvash, un héroe mitológico de la Antigua Persia, que muere inocente en el exilio⁸⁹. Algunas escenas de este rito están registradas en las pinturas murales e informes encontrados, entre los que cabe destacar:

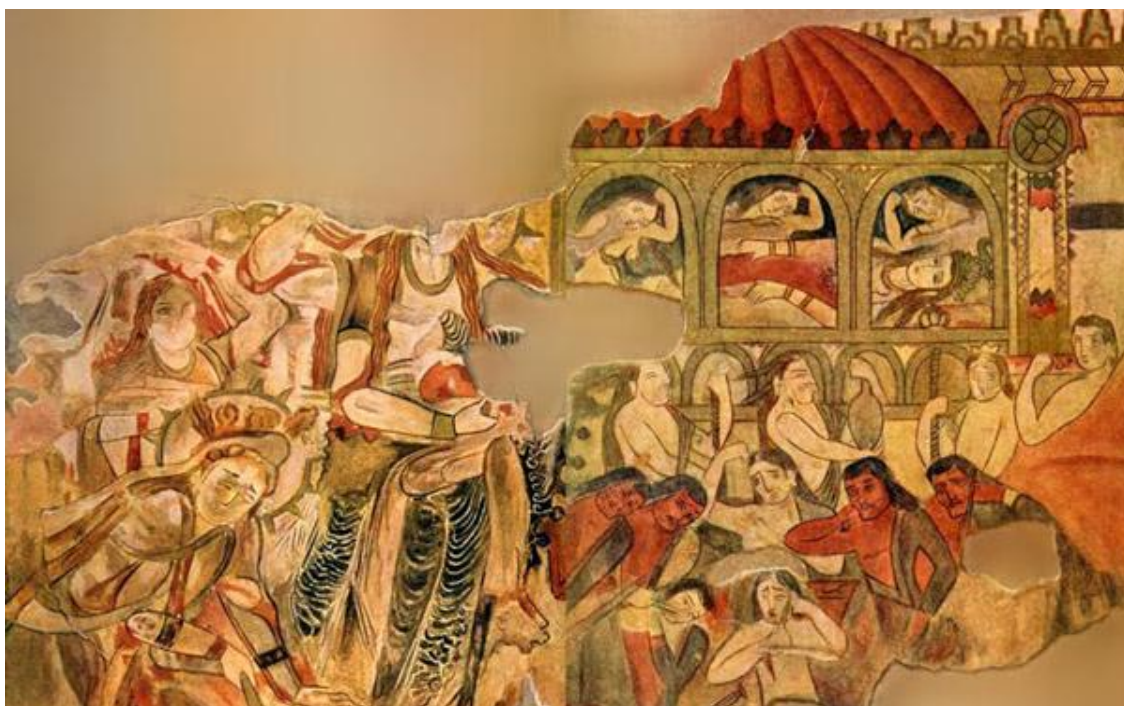
La pintura mural de Panjakent⁹⁰

Como puede observarse en los fragmentos conservados de esta obra (Figura 60), un grupo de mujeres y hombres están participando en una procesión, probablemente, celebrada en memoria de Siyāvash (Meli, 2019:5). En la parte de arriba de la pintura se encuentra una persona con pelo largo, acostada dentro de un palanquín monumental, que semeja una arquitectura abovedada y decorada con tres vanos. Lleva un objeto parecido a una corona en la cabeza y parece que está muerto o que pronto va a morir. Se ve una mancha roja en la zona abdominal de su cuerpo, aunque no queda claro si es sangre o el color de su vestido. Es posible que esta figura sea la imagen de Siyāvash o un intérprete que está representando la muerte del príncipe. Al lado del cuerpo se ven tres mujeres, que a modo de plañideras se están tirando del pelo golpeando la cabeza. Debajo del palanquín se observan cuatro participantes, dos de ellos con un objeto parecido a una cuerda en su mano, mientras otro sostiene un frasco de arcilla. Parece que están cargando el palanquín, a modo de cortejo fúnebre.

⁸⁹ Según este mito, Siyāvash o también Siāvaš, el príncipe legendario de la antigua Persia, debido a ser acusado a tener una relación sexual con su madrastra, Sudābeh, tuvo que atravesar por un enorme fuego comprobando así su inocencia. A pesar de su probada inocencia, el príncipe no encontró otra alternativa que ir al exilio autoimpuesto, en la mítica tierra de los Turán, hoy un lugar cerca de la ciudad Bujará. En principio, Afrāsiāb, el rey de los Turán mantuvo buena relación con el príncipe exiliado, aunque finalmente, Siyāvash fue decapitado por los secuaces del rey. Esta historia bajo la designación *Siyāvash y Sudabeh* está mencionada en *Shāhnāme* (Ferdowsi, 2015: Vol 2, 202-376; Skjærvø, 2013 [Recurso electrónico]).

⁹⁰ Panjakent (Panġakent), también Panjikent, es una ciudad en la provincia de Sughd, Taġikistán.

Figura 60. *La pintura mural de Panjakent*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. La escena de Soog-e Siyāvash [procesión y luto]. Pintura mural. Museo Hermitage, Saint Petersburg (Meli, 2019:5).

Informe del Arq de Bujará

Otra prueba importante sobre la existencia de este acontecimiento histórico es un informe sobre la construcción del Arq de Bujará⁹¹, registrado en *The History of Bukhara* de Narshakhi⁹² (1954). Según cuenta este historiador:

Siyāvush fled from his father; Afrāsiyāb treated him kindly and gave him his daughter for a wife. Siyāvush wanted to leave some memorial of himself. So, he built this citadel of Bukhara. But when he and Afrāsiyāb became estranged, the king killed him. He was buried in this citadel. The Magians of Bukhara for that reason esteemed this place. Every year before the rising of the sun, on New Year's Day, each person brings a cock and kills it in memory of him. The people of Bukhara have

⁹¹ Una fortaleza ubicada en Bujará, en Uzbekistán, aproximadamente construida en el siglo V d. C.

⁹² Abu Bakr Muhammad ibn Jafar Narshakhi (Naršahī), 899 a.C. – 959 a.C., un erudito de la aldea de Marshak, ubicada en la provincia de Bujará, fue el primer historiador conocido en Asia Central. Su destacada obra es *Tarikh-e Bujará* [La Historia de Bujará]. El libro proporciona datos importantes sobre esta zona, batallas, acontecimientos, religión, etc.

lamentations concerning the killing of Siyāvush. Musicians have made songs out of them, and they sing them. Singers call them the ‘lamentations of the Magians’.

[Siyāvash huyó de su padre. Afrasiab le trató amablemente y le dio a su hija por esposa; Siyāvash quería dejar algún recuerdo, por lo que construyó el Arq de Bujará. Cuando él y Afrasiab se distanciaron, el rey lo mató. Fue enterrado en esta fortaleza. Por esta razón, los magos de Bujará veneran este lugar. Cada Año Nuevo, antes de la salida del sol, cada persona trae un gallo y lo sacrifica en su memoria. El pueblo de Bujará se lamenta sobre la muerte de Siyāvash. Los músicos han compuesto canciones y melodías inspiradas en ellas. Los cantantes las interpretan y las llaman ‘lamentaciones de los magos’]. (Narshakhi, 1954: 22 y 23, traducido por Sabri Zekri, el 24 de abril de 2023)

Tanto la pintura de Panjakent como el informe del Arq de Bujará, proporcionan muchos detalles sobre el asesino del príncipe, su entierro, las procesiones celebradas en su honor, el sacrificio de animales, el canto de lamentaciones, etc. La repetición anual de las procesiones hace que este acontecimiento histórico se transforme en una práctica ritual cada vez más madura, la cual consta de varios grupos de participantes simultáneamente intérpretes; un grupo cargando la imagen de Siyāvash, algunos tocando instrumentos y otros cantando.

El teatro *Ta’ziyeh* también contiene elementos y referencias parecidas a su homólogo preislámico. Generalmente, existen los siguientes puntos comunes entre *Sooge Siyāvash* y *Ta’ziyeh*:

- Ambos son prácticas rituales y/o religiosas, celebradas en memoria de un mártir.
- Tienen como objetivo pedir piedad a Dios y emocionar el público.
- En ambas prácticas existen lamentaciones narrativas sobre el martirio de una persona.
- En ambos eventos un grupo de intérpretes o *shabih-jān* imitan a los personajes mártires de la historia.
- La figura acostada en el palanquín con la cara inocente y una corona sobre su cabeza en la pintura de Panjakent, crea una imagen legendaria del príncipe Siyāvash y del mismo modo ocurre en la imitación de los martirios de Karbala.

Estas similitudes inducen a muchos/as investigadores/as a concluir que *Ta'ziyeh* es la continuación y el resultado de la evolución de *Soog-e Siyāvash* y su posterior islamización. O que es una forma teatral inspirada e influenciada por su homólogo preislámico. Sin embargo, lo que hace importante esta hipótesis no necesariamente es la relación entre ambas prácticas, sino el cómo *naghsh* de un mero concepto se ha transformado en una técnica avanzada teatral con instrucciones precisas para la encarnación de numerosos papeles que existen en los espectáculos tradicionales iraníes.

Un testimonio sobre el acto de *naghsh-pooshi* en el teatro *Ta'ziyeh*

Para cerrar este apartado, cabe destacar las observaciones de Peter Brook (1993; Tabla 9) tras asistir a una representación de la escena de la despedida del Imán Hossein a su familia en un evento de *Ta'ziyeh*. La experiencia de este director y teórico de teatro proporciona datos clave sobre los efectos del acto de *naghsh-pooshi* en el público. Respetando las normas Apa (7ª es.), la traducción española del informe viene después del texto original (Sánchez, 2019a).

Tabla 9. Informe de Brook

Contenido
When I first went to Iran in 1970, I saw a very powerful form of theatre known as <i>Ta'ziyeh</i> [...] We were outside a brown wall that circumscribed the village, where near a tree two hundred villagers made a circle. Standing and sitting in the scorching sun, they made a ring of humanity so complete that we five outsiders were totally absorbed into their unity. There were men and women in traditional dress, young men in jeans leaning on their bicycles, and children everywhere. The villagers were in perfect expectation, because they knew down to the last detail what was to come, and we, knowing nothing, were a sort of perfect audience. All we had been told was that the <i>Ta'azieh</i> is the Islamic form of a mystery play, that there are many such plays, and that they deal with the martyrdom of the first twelve imams who followed the prophet. The one we were about to see was called Hossein [...] The musician sitting under the tree struck a rhythm insistently on his drum and a villager stepped into the circle. He was wearing his rubber boots and had a fine courageous air. Around his

shoulders he carried a length of bright green cloth, the sacred color, the color of fertile land, which showed, so we were told, that he was a holy man. He began to sing a long melodic phrase made up of a very few notes in a pattern that repeated and repeated, with words that we could not follow but whose meaning became instantly clear through a sound that came from deep inside the singer. His emotion was in no way his own. It was as though we heard his father's voice, and so on back. He stood there, his legs apart, powerfully, totally convinced of his function, and he was the incarnation of that figure that for our theatre is always the most elusive one of all, the hero.

Another character, this time with a red twist of cloth about him, entered the circle. The tension was immediate: the bad one had arrived. He did not sing, he had no right to melody, he just declaimed in a strong rasping tone, and then the drama was underway. The story became clear: the imam was safe for the present, but he had to travel farther. But to do so, he would have to pass through the lands of his enemies, who were already preparing an ambush. As they snarled and shouted out their evil intentions, fear and dismay rippled through the spectators.

Of course, everyone knew that he would make the journey, and everyone knew he would be killed, but at first it seemed as though somehow today he could avoid his fate. His friends argued with him not to go. Two small boys singing in unison, his sons, came into the circle and passionately begged him not to leave. The martyr knew the fate that awaited him. He looked at his sons, sang a few poignant words of farewell, clasped them to his chest and then strode away, his big farmer's boots carrying him firmly across the ground. The boys stood watching him leave, their lips trembling. Suddenly it was too much for them and they ran after him, throwing themselves on the ground at his feet. Again, they repeated an entreaty in the same high musical phrase. Again, he answered with his melody in farewell, again he clasped them, again he left them, again they hesitated, and then again, they ran, even more intensely, to throw themselves once more at his feet, as again the same melody was repeated. Again, and again, back and forth across the circle, the identical scene was repeated. By the sixth time, I became aware of a low murmur all around me and taking my eyes for a moment off the action, I saw lips trembling, hands and handkerchiefs stuck in mouths, faces wrought with paroxysms of grief and then the very old men and women, then the children and then the young men on bicycles all began sobbing freely.

This is possible when there is no attempt to pretend that any element be more than it is. Consequently, there is no vain perfectionism [...] In the *Ta'azieh* there is no attempt, theatrically speaking, to do anything too well: the acting does not demand characterizations that are too complete, detailed, or realistic. If there is no attempt to embellish, there is in its place another criterion: the need to find the true inner echo. Clearly this cannot be an intellectual or consciously prepared attitude, but in the sound of the voices was the unmistakable ring of great tradition. The secret was clear. Behind this manifestation was a way of life, an existence that had religion as its root, all-present and all-penetrating. What in religion is so often an abstraction, a dogma or a belief became here the reality of the villagers' faith. The inner echo does not come from faith: faith arises within the inner echo (Brook, 1993: 38-42).

Traducción

Cuando fui por primera vez a Irán en 1970, vi una forma de teatro muy poderosa conocida como *Ta'ziyeh* [...] Estábamos afuera de un muro marrón que circunscribía la aldea, donde cerca de un árbol doscientos aldeanos formaban un círculo. De pie y sentados bajo el sol abrasador, formaron un anillo de humanidad tan completo que nosotros, los cinco forasteros, quedamos totalmente absorbidos en su unidad. Había hombres y mujeres vestidos con vestimenta tradicional, jóvenes con vaqueros apoyados en sus bicicletas y niños por todas partes. Los aldeanos estaban en perfecta expectativa, porque sabían hasta el último detalle lo que iba a suceder y nosotros como no sabíamos nada, éramos una especie de audiencia perfecta. Todo lo que nos habían dicho era que *Ta'ziyeh* es la forma islámica de una obra de misterio, que hay muchas obras de este tipo y que tratan sobre el martirio de los primeros doce imanes que siguieron al Profeta.

El que íbamos a ver se llamaba Hossein [...] El músico sentado bajo el árbol golpeaba insistentemente un ritmo con su tambor y un aldeano entró en el círculo. Llevaba botas de goma y parecía elegante y valiente. Alrededor de (sobre) sus hombros llevaban una tela verde brillante, el color sagrado, el de la tierra fértil, demostrando, según lo que nos habían dicho, que era un hombre santo. Comenzó a cantar un largo verso melódico compuesto por muy pocas notas en un patrón que se repetía y repetía, con palabras que no podíamos seguir, aunque el significado quedaba claro al instante a través de un sonido que salía de lo más profundo del cantante. Su emoción no era en

absoluto la suya. Era como si oyéramos la voz de su padre y la del padre de su padre y así sucesivamente. Estaba allí, con las piernas separadas (abiertas), poderosamente, totalmente convencido de su función. Era la encarnación de esa figura que para nuestro teatro es siempre la más elusiva de todas, el héroe.

Otro personaje, esta vez con una tela roja enrollada alrededor de él, entró en el círculo. La tensión fue inmediata: había llegado el malo. No cantaba, no tenía derecho a la melodía, solo declamaba con un tono fuerte y áspero. Y entonces el drama se puso en marcha. La historia quedó clara: el Imán estaba a salvo por el momento, pero tenía que viajar muy lejos. Para ello tendría que atravesar las tierras de sus enemigos, que ya estaban preparando una emboscada. Mientras gruñían y gritaban sus malvadas intenciones, el miedo y la consternación se apoderaron de los espectadores. Ellos mientras gruñían y gritaban sus malas intenciones, el miedo y la consternación se extendieron entre los espectadores.

Por supuesto, todos sabían que él (Hosseini) finalmente haría el viaje. Todos sabían que lo matarían, aunque al principio parecía que de alguna manera hoy podría evitar su destino. Sus amigos discutían con él para que no se fuera. Dos niños pequeños cantando al unísono, sus hijos, entraron en el círculo y le suplicaron apasionadamente que no se marchara. El mártir ya sabía el destino que le esperaba. Miró a sus hijos, cantó unas conmovedoras palabras de despedida, los abrazó y luego se alejó, mientras sus grandes botas de granjero le llevaban firmemente por el suelo. Los niños se quedaron mirándole marcharse, con los labios temblorosos. De repente, fue demasiado para ellos y corrieron tras él, tirándose al suelo a sus pies. Repitieron una súplica con la misma frase musical aguda. De nuevo, él respondió con su melodía de despedida, los abrazó y los dejó. Ellos insistieron, de nuevo corrieron, aún más intensamente, para tirarse una vez más a sus pies, mientras repetían la misma melodía. Una y otra vez, de un lado a otro del círculo, se repitió la misma escena. A la sexta vez, me di cuenta de un murmullo en voz baja a mi alrededor y apartando mis ojos por un momento de la acción, vi labios temblorosos, manos y pañuelos metidos en bocas, rostros contorsionados de paroxismos de pena y luego hombres y mujeres ancianas, niños y jóvenes en bicicletas, todos comenzaron a llorar libremente.

Esto es posible cuando no hay intento de pretender que algún elemento sea más de lo que es. En consecuencia, no hay perfeccionismo vano [...] En *Ta'ziyeh* no hay ningún intento, hablando teatralmente o de hacer cosas demasiado bien. La actuación

no exige caracterizaciones demasiado perfectas, detalladas o realistas. Si no hay intento de embellecer, hay en su lugar otro criterio: la necesidad de encontrar el verdadero eco interior. Evidentemente, esto no puede ser una actitud intelectual o conscientemente preparada, aunque del sonido de las voces se percibía el inconfundible tono de una gran tradición. El secreto estaba claro. Detrás de esta manifestación había una forma de vida, una existencia que tenía como raíz la religión, omnipresente. Lo que en religión es a menudo una abstracción, un dogma o una creencia, aquí se convirtió en la realidad de la fe de los aldeanos. El eco interior no proviene de la fe, sino que la fe surge dentro del eco interior (traducido por Sabri Zekri, el 12 de junio de 2023).

Brook y su compañía tuvieron mucha suerte de presenciar un evento tan puro y honesto. Como puede observarse, los espectadores sabían perfectamente la historia de Karbala, siendo conscientes de que la escena representada no era más que una imitación teatral de un acontecimiento histórico. Aun así, estaban impactados por lo que iba a pasar a Hossein. Lloraban deseando que su Imán no se fuera, aunque esto no era posible. Tanto el propio *naghsh-poosh* como el público sabía que no había ningún escape del destino. A pesar de ello, se sentían libres y purificados, guardando la esperanza y fe, gracias a la sinceridad y sencillez de *Ta'ziyeh*.

Tal y como este director afirma en su informe, el intérprete *naghsh-poosh* representa a un personaje, aunque sin intentar fingir. Aquí, justamente, es el momento en el que ocurre el reciclaje del género, donde el intérprete, el personaje y el espectador se desvanecen el uno en el otro, siendo unificados. Ya no hay el “Yo” y el “Otro”, sino solamente un “ente escénico”. No obstante, el proceso no es interior, sino exterior, desarrollándose desde fuera hacia dentro. Los intérpretes de *Ta'ziyeh* comienzan por la encarnación y construcción de los aspectos externos y visibles: se ponen ropas y telas de diferentes colores, hacen gestos exagerados, lloran, muerden los labios, tapan la cara, se tiran al suelo, etc. Pero también cantan y/o declaman, lo que es una consecuencia de un proceso físico. Lo curioso es que todo esto resulta en la comunicación profunda de cada uno consigo mismo, la autorrevelación, purificación y liberación de las emociones y sentimientos.

Naghshes [figuras/papeles/roles/personajes] y sus intérpretes naghsh-poosh

El término “personaje” en el teatro occidental apunta a las personas que aparecen en las piezas de teatro. Según la definición aristotélica existen numerosos personajes, tanto principales como complementarios, clasificados en héroe, protagonista y antagonista (Musso, 1985: 13-18; Aristóteles, 1974: 144-151). Sin embargo, la categorización más contemporánea proporciona más variedades, entre las que cabe destacar, personaje dramático, figuras teatrales, personaje plano y redondo, personaje tipo, etc. (Salvat, 1985: 267-279; José Prades, 1962).

El origen de este término proviene de la palabra “persōna” en latín y de “phersu” en etrusco, sobre una posible raíz griega “prósōpon” que significa máscara (prós: delante y ōpon: cara) o sea “delante de la cara”. Así que “persona” es una identidad individual “ente real, de carne y hueso, sobre todo, lleno de psicología” (Gené, 1985:67). Nosotros añadiríamos también, cubierto por piel e influenciado por su memoria, que lleva varias máscaras para sobrevivir en la sociedad.

Con respecto al término *naghsh*, como fue explicado en los apartados anteriores, a lo largo de historia de la poesía persa se ha pasado al teatro, transformándose lentamente en un vocablo concreto usado por los intérpretes de los espectáculos tradicionales iraníes. En este tipo de teatro no hay mucha distinción entre términos personaje, papel, role y figura. La aplicación de *naghsh* hace referencia a todas estas palabras. Las comedias reconocidas como *Namāyesh-hāye Shādī-āvar* constan de una gran variedad de *naghshes* a menudo cómicos, planos y sin mucha profundidad, como rey, dueño, soldados, novia, etc. Los espectáculos de *Ta'ziyeh* también poseen una inmensa variedad de papeles de diversas categorías. Shahidi (2001) los divide en los tres grupos siguientes (pp. 325-344):

- a. *Mowāfeq* o *auwliā*: *naghshes* o figuras/papeles/personajes buenos y sagrados como la familia del Profeta (Hossein, Zaynab, Hasan etc.), figuras divinas (ángeles, espíritus de martirios), niños y animales que ayudan al Imán Hossein durante la batalla. Los intérpretes de estos papeles se llaman *mowāfq-jān* o *auwliā-jān*.
- b. *Mojālef* o *ashquiā*: *naghshes* malos, por ejemplo, Yazid y todas las personas que colaboran con el califa, demonios, diablo, etc. Los intérpretes que representan estos roles se llaman *mojālef-jān* o *ashquiā-jān*.

- c. *Miāneh-row*: *naghsh* de figuras con un estado fluctuante entre los dos grupos anteriores. Los personajes de este grupo al principio están con los malos y después cambian la opinión y ayudan al Imán Hossein. Los intérpretes de estos *naghshes* se llaman *Miāneh-row-jān*.

Excepto del actor *naghsh-poosh* de *naghsh* de Siyāh, el resto de los intérpretes de los espectáculos divertidos iraníes tienen más libertad y pueden representar diversos papeles. En cuanto a las obras de *Ta'ziyeh*, hay menos flexibilidad respecto a la interpretación de los papeles. La mayoría de las personas *naghsh-poosh* también conocidas como *naghsh-jān* de este género teatral están especializadas en hacer uno o máximo dos *naghsh*, a menudo de la misma categoría. Por ejemplo, el intérprete *hossein-poosh* siempre representa el papel de Hossein y de vez en cuando su hermano Abbás (Figura 61) o, el actor *shemr-poosh* hace el *naghsh* de Shemr, militar que decapitó al Imán Hossein, pero también representa otros personajes malos de la obra, como, por ejemplo, el califa Yazid (Shahidi, 2001: 326, 327 y 331).

Con respecto a la interpretación de los *naghshes*, existe tres términos diferentes para llamar a los actores en los espectáculos tradicionales iraníes; *naghsh-poosh* [vestir el *naghsh*/figura/personaje] a menudo empleado en las comedias, pero también en otras ramas del teatro iraní; *naghsh-jān* [cantar/decir el *naghsh*] para aquellos intérpretes del teatro *Ta'ziyeh* que cantan más que hablan; y *shabih-jān* [cantar/leer la copia del *naghsh*] para los intérpretes que representan los papeles de los personajes sagrados, como profetas, mártires, santos, ángeles, etc., también en *Ta'ziyeh*.

La diferencia entre estos términos se debe al tipo de *naghshes*/papeles. Como explicaremos en el apartado “*Sayyidah Zaynab*. De la pintura al teatro *Ta'ziyeh*” (p. 407), en el arte islámico existen ciertas restricciones respecto a la creación de imágenes, tallas y esculturas del rostro del Profeta, los imanes y sus parientes. Por esta razón, en los espectáculos religiosos y morales se utiliza con mayor frecuencia el verbo *jān* [leer/cantar] en vez de *poosh* [vestirse], y la palabra *shabih* [copia similar a algo] en lugar de *naghsh*. Un *shabih-jān* en una representación de *Ta'ziyeh* es una persona que dice (habla y canta) los diálogos de un *shabih* [una copia similar a un personaje sagrado], pero no lo encarna ni lo interpreta físicamente. Esto se debe a que no se conoce el aspecto físico, el rostro ni la apariencia de un Profeta, Imán o ángel, ya que en el islam no existen pinturas ni imágenes de estas figuras.

De todos modos, nuestra experiencia directa como espectador de numerosas representaciones de *Ta'ziyeh* afirma que hoy en día, no hay normas tan restrictas y los intérpretes usan los tres términos sin considerar mucha importancia para la terminología y etimología de los vocablos. Naserbakht (2007: 11-35) y Shahidi (2001: 61-70) también conceden validez a todas las palabras mencionadas. Por ello, en nuestro estudio usamos *naghsh-poosh*, ya que refleja mejor la idea de interpretación de un personaje teatral, cuyo género es opuesto al del intérprete. La tabla 10 expone los diferentes *naghshes*/papeles que se encuentran en los espectáculos tradicionales iraníes, su clasificación como antagonista o protagonista, así como el título asignado a la persona *naghsh-poosh* de cada papel.

Tabla 10. *Naghsh y naghsh-poosh en los espectáculos tradicionales iraníes*

Teatro	Nombre de <i>naghsh</i> / <i>shabih</i>	Clasificación	<i>Naghsh-poosh</i> o <i>shabih-jān</i>
Drama de <i>Ta'ziyeh</i>	<i>Bache/tefl</i> (niño)	<i>Mowāfeq</i>	<i>Bache-poosh</i> o <i>tefil-jān</i>
	<i>Fereshteh</i> [ángel]		<i>Freshteh-poosh</i>
	<i>Yēbreil</i> [Gabriel]		<i>Yēbreil-poosh</i> o <i>Yēbreil-jān</i>
	Hossein		<i>Hosseinpoosh</i> o <i>hossein-jān</i>
	<i>Imán</i>		<i>Imán-poosh</i> o <i>imán-jān</i>
	Zaynab		<i>Zaynab-poosh</i> o <i>zaynab-jān</i>
	Horr (este personaje al principio está en el ejército de Yazid y en el medio de la batalla se junta al del Imán Hossein)	<i>Miāneh-row</i>	<i>Horr-poosh</i> o <i>hor-jān</i>

	Rooh [espíritus]	<i>Mowāfeq</i>	<i>Rooh-poosh</i>
	Shmer (militar que decapita al Imán Hossein)	<i>Mojālef</i>	<i>Shemr-jān o shemr-poosh</i>
	Yazid (califa)		<i>Yazid-jān</i>
Comedias <i>Shādi-āvar</i>	<i>Mirza</i> o <i>hāyi</i> [señor]	Cómico	<i>Mirza-poosh</i> o <i>hāyi-poosh</i>
	<i>Ostād</i> [profesor]		<i>Ostād-poosh</i>
	<i>Dāmād</i> [novio]		<i>Dāmād-poosh</i>
	<i>Aroos</i> [novia]		<i>Aroos-poosh</i>
	Siyāh		<i>Siyāh-poosh</i>
Ambos géneros teatrales	Ghūl [genio/gigante]	Cómico o <i>mowāfeq</i>	<i>Ghūl-poosh</i>
	Heywān [animal]	Cómico o <i>mowāfeq</i>	<i>Heywān-poosh</i>
	Sarbāz [soldado]	<i>Miāneh-roh</i>	<i>Sarbāz-poosh</i>
	<i>Shāh</i> [rey]	Cómico, <i>mojālef</i> o <i>miāneh-row</i>	<i>Shāh-poosh</i>
	<i>Zan</i> [mujer]	Cómico, <i>mowāfeq</i> , <i>mojālef</i> o <i>miāneh-row</i>	<i>Zan-poosh</i>
	Vezir [ministro]	Cómico o <i>miāneh-row</i>	<i>Vezir-poosh</i>

Figura 61. *Intérpretes naghsh-jān de Ta'ziyeh*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. Intérpretes *naghsh-poosh*. Teatro Real Tekyeh-Dowlat, Teherán (foto arriba); Mirza gholam Hossein, intérprete *abbas-jān*⁹³ en el centro, Borzu-beig Kazazy intérprete *shemr-jān* en la izquierda e intérprete adolescente *zan-poosh* en la derecha (foto abajo) (Shahidi, 2001: 830).

***Noskheh* [texto de teatro]**

En el teatro *Ta'ziyeh* el texto conocido como *noskheh* es una de las herramientas importantes de interpretación. Durante la representación los intérpretes *naghsh-poosh* mantienen un conjunto de papeles de tamaño pequeño en sus manos y parece que está

⁹³ Abbas ibn Alí ibn Abi Tálib, conocido como Abu Al-Fázl, hijo de Ali Ibn Abi Tálib y su esposa Umm al-Banín. Él es medio hermano del Imán Hossein y en la Batalla de Kerbala fue el portador de la bandera y también proveedor del agua. Finalmente, fue martirizado en el último día de la batalla, conocido como el Día de Ashura.

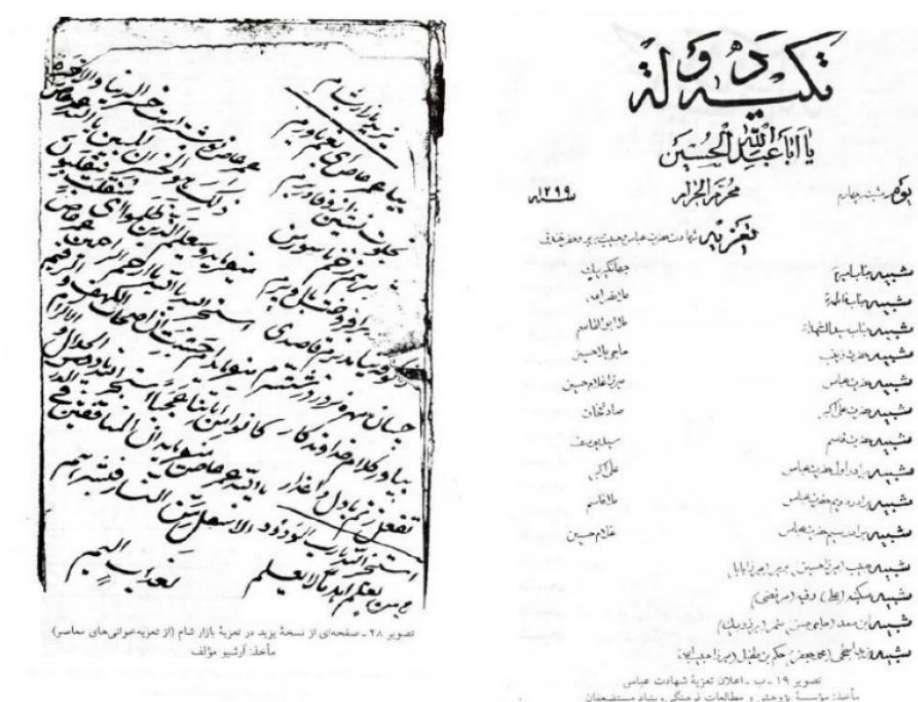
leyendo de ellos (Berthold, 1974: 32). *Noskheh*, literalmente receta y guía (Figura 62), contiene las instrucciones escénicas, desplazamientos, información sobre los personajes, así como algunos fragmentos o palabras clave de los diálogos y canciones de la obra.

De hecho, el uso de *noskheh* en los espectáculos tradicionales iraníes tiene una función más simbólica que un mero texto de teatro. Cabe destacar que los actores de *Ta'ziyeh* dominan bien sus diálogos y tareas escénicas, por lo que no necesitan llevar un papel en la mano. Leer del texto de manera directa ante el público es una estrategia de alienación, creando una distancia imaginaria entre la persona *naghsh-poosh*, *naghsh* que representa y el público. De esta manera, tanto el intérprete como el espectador no se emociona demasiado y es consciente de que todo es un espectáculo y no un acto real. También existen otras estrategias del distanciamiento, como la conjugación de los verbos en la tercera persona del pasado, parar el espectáculo de repente y hablar con el público, rezar y llorar en el medio de la obra, hablar con otros actores en el escenario, etc.

La aplicación de tales tácticas, sobre todo en la escena trágica de la muerte del Imán Hossein, permite a los intérpretes calmar el enojo del público y evitar imprevistos. Es muy probable que algunos espectadores emocionados muestren comportamientos agresivos y violentos. En este sentido cabe destacar, los informes históricos sobre los intérpretes *shemr-poosh* que fueron agredidos violentamente por el público, pues no habían tomado distancia del papel que representaban (Shahidi, 2001: 364 y 365).

Así, las estrategias de distanciamiento empleadas en *Ta'ziyeh*, por un lado, sirven para evitar la sobrecarga emocional tanto en el actor como en el público; por otro, facilitan la comprensión de la relación divina que se establece entre los *naghshes*, sus intérpretes *naghshpoosh* y los participantes del evento. Al crear una barrera entre la realidad y lo mitológico, se fomenta una reflexión consciente sobre el mensaje de la obra, en lugar de sumergirse en la emoción momentánea. De este modo, tanto los actores como el público se mantienen conscientes de la naturaleza teatral de lo que está ocurriendo en el escenario. Esta condición, en el contexto de tales representaciones de gran carga emocional, juega un papel crucial en la seguridad del reparto y el equilibrio del ambiente teatral.

Figura 62. Noskheh de Ta'ziyeh



Nota.

Anónimo. S.f. Documentos escaneados. *Noskheh de Yazid en el mercado de Sham*, incluido los diálogos de Yazid (arriba izquierda); cartel-noskheh de *Martirio de Abbas*, presentando la información sobre el evento, título, reparto, fecha, lugar, etc. (arriba derecha) (Shahidi, 2001: 802 y 828).

Anónimo. S.f. Fotografía. Intérprete *zaynab-poosh* leyendo de un *noskheh*. La escena probablemente representa *Sayyidah Zaynab* y otras cautivas en la corte de Yazid. Recuperado de Google.

Vestuario de *naghsh-pooshi*

En cada tipo de teatro tradicional iraní existe un vestuario específico para cada *naghsh*. *Siyāh* en los espectáculos de *Siyāh bāzi* lleva una camisa, pantalón y gorro de color rojo y *mirza* lleva una chaqueta a menudo de color gris o marrón claro y un gorro blanco. En cuanto al vestuario de los personajes en las obras de *Ta'ziyeh*, se soluciona de acuerdo con las opciones disponibles de cada compañía, variándose según la tarea de cada *naghsh* (Berthold, 1974: 32). La importancia del vestuario de los intérpretes de hecho no es por su calidad estética, sino por la función que tiene en la transmisión del mensaje de la historia y la caracterización simbólica del papel, ya que el color de ropa de cada personaje está relacionado con la calidad de su intención y/o personalidad (Shahidi, 2001: 387-393; Figura 63). Existen cinco colores principales al respecto:

- **Verde:** personajes sagrados y los *naghshes mowāfq*, es decir, protagonistas y buenos vivos, como el Imán Hossein y Abbas. Los intérpretes que representan estos papeles siempre se ponen vestidos de color verde que simbólicamente hacen referencia a la familia del Profeta.
- **Amarillo:** personajes *miāneh-row*, es decir, aquellos personajes que al principio obedecen a los órdenes del califa, aunque a lo largo de la historia cambian su postura y a menudo terminan siendo mártires por defender al Imán Hossein, entre los que cabe destacar Hurr⁹⁴.
- **Rojo:** papeles *mojālef*, es decir, personajes antagonistas y malos, como Shemr, el asesino del Imán Hossein, Yazid, etc. Los intérpretes de estos papeles no cubren su cara y siempre se ponen ropas y vestidos de color rojo o una mezcla de colores cálidos con muchas joyas.
- **Negro:** personajes a menudo femeninos que han perdido a una persona importante, por ejemplo, *Sayyidah Zaynab* y otras mujeres cautivas. Los intérpretes de estos papeles llevan vestidos de color negro. Con respecto a su rostro, lo cubren con una tela negra, pero si son parientes del Profeta es posible que usen una tela verde.

⁹⁴ Hurr/Horr ibn Ar-Riyahi fue uno de los destacados generales del ejército omeya, enviado desde Kūfa a Karbala con la misión de capturar al Imán Hossein. Sin embargo, en un giro sorprendente y significativo, Hurr desobedeció las órdenes del califa y se convirtió en uno de los seguidores del Imán. Finalmente, murió en la Batalla de Karbala, protegiendo al Imán, siendo recordado como un símbolo del arrepentimiento, redención y lealtad a la verdad y justicia.

- **Blanco:** personajes que ya están muertos o van a morir pronto. En algunos casos este color representa el alma de una persona muerta que ha bajado para hablar con su familia.

Figura 63. Colores en Ta'zieh



Nota.

Por Esmaeili, H. 2015. Fotografía. El intérprete *mowāfq-jān hossein-poosh* representando el papel del Imán Hossein en la Batalla de Karbala (arriba izquierda). El vestuario verde se usa para los personajes *mowāfq* y vivos. El color blanco hace referencia a los personajes mártires.

Por Barzegar, Sh. s.f. Fotografía. Dos intérpretes *naghsh-poosh (naghsh-jān)* vestidos de amarillo, representando los papeles *miāneh-row* (arriba derecha). La fotografía probablemente representa la escena de Al Hurr y su compañero. Iran news, Teherán. Recuperado por Google.

Por Vahdati, A. 2017. Fotografía. Los intérpretes *mojālefs-jān* representando los *naghshes mojālefo* malos (abajo izquierda). La foto probablemente representa el califa Yazid y sus soldados en la corte en Damasco. Irán, Teherán. Recuperado de Google.

Por Esmaeili, H. 2015. Fotografía. Ali Dehghan, intérprete disfrazado de negro, representando el papel de Zaynab (abajo derecha). En la misma foto el intérprete sentado con un vestido de color verde es un *mowāfq-jān*, representando un personaje *mowāfq*.

Imitación de *naghsh*. Instrucciones y herramientas

La idea de interpretación en el teatro tradicional iraní es distinta a la de su homólogo europeo. En este tipo de teatro no se encarna/interpreta los personajes, tal como ocurre en el teatro dramático y el sistema de Stanislavski. Los intérpretes de este género teatral hacen una copia parecida (Maleki, Azizi y Shahbazi, 2019b: 282), por lo que muchos investigadores, entre ellos, Beyzai (1965/2020) y Naserbakht (2007) usan el término de “imitación” en lugar de interpretación. Nosotros creemos que todos estos términos sirven para nuestro estudio, puesto que la interpretación y encarnación teatral de un personaje a menudo está acompañada por la imitación de una serie de gestos y comportamientos.

Los intérpretes que se dedican a esta profesión deben pasar un largo período de tiempo como aprendices con un maestro de *naghsh-poosh*. Cada intérprete durante su carrera profesional ha de imitar/representar los gestos y comportamientos atribuidos a un personaje concreto o a una categoría de personajes con rasgos parecidos. De este modo, un actor *naghsh-poosh* es un seguidor de una tradición teatral, la cual le exige respetar una serie de reglas e instrucciones, tanto corporales como del habla. Naserbakht (2007) proporciona una lista de las técnicas de canto y habla, así como herramientas e instrucciones del uso del lenguaje gestual para los actores *naghsh-poosh* y también *shabih-jān* (pp. 67-94; Tabla 11). La aplicación de tales estrategias junto con las técnicas de interpretación europeas mencionadas en el capítulo segundo, nos han servido tanto para el desarrollo del marco teórico como para los diferentes pasos de la fase práctica de investigación, explicada en el capítulo V de la tesis (pp. 428-524).

Tabla 11. *Naghsh-poosh. Instrucciones y estrategias aplicadas*

La voz y el habla
Hablar de manera narrativa y conjugar los verbos en la tercera persona del pasado, para tomar distancia del <i>naghsh</i> que se presenta.
Tener un amplio conocimiento sobre poesía, oraciones y lamentaciones de la zona.
Conocer técnicas de respiración para decir monólogos, sermones y oraciones largas.

Hablar en verso y cantar en diversos modales de canto iraní para interpretar los <i>naghshes</i> protagonistas y personajes femeninos en <i>Ta'ziyeh</i> .
Hablar con excesiva pasión y vehemencia, así como recitar la prosa con entonación exagerada para interpretar los papeles antagonistas y personajes malos.
Tener un alto nivel y conocimiento en el uso de las técnicas del habla y declamación en farsi. Dominar bien las reglas de la retórica al respecto.
Conocer los sistemas modales de la música tradicional persa ⁹⁵ .
Dominar el habla y lenguaje especial del papel de <i>Siyāh</i> .
Gestos, expresiones y movimientos corporales
Usar el lenguaje convencional corporal, ademanes, gestos y movimientos adecuados, que visualmente produzcan significados simbólicos.
Mover los brazos imitando las formas de la natación para hacer referencia a una persona que está nadando.
Abrir los ojos para mostrar un gran miedo, ira o asombro.
Levantar las cejas en señal de sorpresa.
Arrugar la frente en señal de enfado, tristeza o pensamiento.
Los intérpretes de <i>zan-poosh</i> (actores masculinos que presentan papeles femeninos) usan más los brazos y gestos corporales, puesto que la cara de estos actores está tapada con una tela transparente conocida como <i>yāshmāq</i> .
Cerrar los ojos con las manos o con un paño en señal de vergüenza después de haber mirado a una persona sagrada como Profeta, Imán, ángel, santo, etc.
Caminar de rodillas en señal de sufrimiento y/o austeridad.
Mover un palo en el aire, yendo y viniendo constantemente, en señal de reunir una manada imaginaria.

⁹⁵ La música persa se desarrolla dentro de doce sistemas modales musicales, conocidos como *dastgāh*: *Se'gāh* (tercera posición), *Chahār'gāh* (cuarta posición), *Rāst-Panj'gāh* (quinta posición), *Šur*, *Bayāt-e Tork*, *Abu'atā*, *Dashti*, *Afshāri*, *Māhur*, *Homāyoun* y *Esfahān* (Farhat, 1990: 19-26). *Dastgāh-e Homāyoun* se usa en las representaciones de *Ta'ziyeh*. *Shur* es otro sistema modal usado frecuentemente en los espectáculos tradicionales iraníes.

Esconder la cabeza o la cara detrás de las manos para protegerse del tiro de piedras de los enemigos imaginarios.
Abrazar las rodillas en señal de tristeza.
Arrodillarse en señal de rendición.
El temblor de las manos del <i>mojālef-jān</i> al matar <i>mowāfq-jān</i> en señal de miedo y temor.
Apoyar la mejilla sobre las manos unidas por las palmas, haciendo referencia así a un niño dormido.
Morderse el dorso de la mano en señal de remordimiento.
Poner la mano en la frente como señal de pensar.
Girar alrededor de otra persona <i>naghsh-poosh</i> para expresar amor y/o preocupación.
Poner el cuerpo en un estado inflexible como señal de terquedad.
Tropezar y caminar sin equilibrio como señal de consumo excesivo de alcohol.
Caer, gatear y andar mal como señal de fatiga o de haber sido herido en el combate.

Zan-poosh/Zan-jān [vestir/cantar la mujer] en Ta'ziyeh

Las instrucciones de imitación junto al uso simbólico de colores, convenciones escénicas y estrategias de distanciamiento son las herramientas clave de los intérpretes *naghsh-poosh*, facilitando la imitación de cualquier tipo de *naghsh*, entre ellos los papeles femeninos (Berthold, 1974:32). En este sentido, Siyāh en las comedias y *Sayyidah Zaynab* en las representaciones de *Ta'ziyeh* son dos ejemplos destacados. En ambos casos, tanto *naghsh* como *naghsh-poosh*, se disuelven el uno en el otro; por un lado, *naghsh* cubre a la persona que lo encarna, por otro, el mismo está cubierto por su intérprete. La imitación de estos *naghshes* exige una alta experiencia en el campo; en el caso del papel de siyāh, dominar bien el estilo especial del baile y el habla de este personaje.

Con respecto al papel/*naghsh* de *Sayyidah Zaynab*, conocer bien las instrucciones del acto de *zan-pooshi*, literalmente, vestir la mujer. Para terminar este apartado queremos hablar de la carrera *zan-poosh*, puesto que en la fase práctica de investigación vamos a aplicar esta técnica para interpretar Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*, los tres personajes femeninos que forman nuestro estudio de caso. Este término en general hace referencia a un intérprete a menudo joven que en los espectáculos tradicionales iraníes imita los *naghshes* femeninos. Cabe distinguir entre, el término *zan-poosh* usado para llamar a los actores de las comedias iraníes y *zan-jān* que se usa a menudo para los intérpretes que representan los papeles femeninos en los espectáculos de *Ta'ziyeh*. En las comedias existen numerosos *naghshes* de las mujeres, de todas clases sociales. Los actores *zan-poosh* al interpretar estos papeles tienen más libertad con respecto al uso de técnicas de imitación e improvisación, así como cantos y danzas tradicionales.

Al contrario, en las obras de *Ta'ziyeh* hay menos personajes femeninos a menudo mujeres de la familia del Profeta. La interpretación en este tipo de teatro exige reglas más restrictivas en comparación con las comedias, por lo que los intérpretes *zan-jān* deben dominar bien las instrucciones de imitación de las mujeres, así como aprender a cantar dentro de tres sistemas modales musicales de canto persa, concretamente, *shur* (*Šur*), *Homāyoun* y *Abouāttā*. Usar estas modales en la obra crea un ambiente triste y holístico, puesto que las mujeres *Ta'ziyeh* a menudo se lamentan en memoria de un mártir (Shahidi, 2001: 449 y 450).

Respecto a la interpretación de los personajes femeninos, los *zan-jāns*, evitan imitar a los modelos femeninos reales para crear gestos y comportamientos de sus *naghshes*. Ellos solamente reducen el ritmo y la velocidad de los gestos y movimientos corporales, expresándose con menos agresividad para parecer más dignos, puesto que están representando a las mujeres divinas (Maleki, Azizi y Shahbazi, 2019b: 283 y 284). Las instrucciones de imitación muchas veces constan de una serie de gestos de tendencia minimalista para exteriorizar las emociones interiores, como tristeza mediante el gesto de llorar y/o mostrar actos concretos, como rezar manteniendo las manos abiertas hacia el cielo.

En cuanto al vestuario, los intérpretes *zan-poosh* llevan en las comedias una falda con muchas flores y una camisa tradicional, mientras que en el teatro *Ta'ziyeh* visten un vestido que cubre todo su cuerpo, generalmente de color oscuro. También tapan su rostro con una tela transparente, llamada *yāshmāq* (Shahidi, 2001: 423; Figura 64). Este tipo de vestimenta no se utiliza únicamente para representar a los personajes femeninos, sino también para las figuras sagradas como profetas, mártires, ángeles y espíritus (Naserbakht, 2007: 80). De hecho, sirve para consagrar y despojar la apariencia física y los atributos de género del intérprete, poniendo énfasis en el estado simbólico y carismático de las parientes de la familia del Profeta, así como de otros personajes sagrados.

Además, el uso de la tela transparente, que oculta la identidad física del intérprete, refuerza la idea de que los personajes representados no son meras personas, sino figuras místicas que deben ser percibidas más allá de su humanidad. Este enfoque en la representación de los personajes femeninos está relacionado también con los roles de género/sexo dentro de la tradición teatral. El uso de vestuario específico, colores simbólicos y gestos minimalistas permite a los *zan-jāns/zan-poosh* trascender las convenciones sociales y crear una imagen idealizada de lo femenino, despojando a los personajes de sus características corporales/terrenales, y resaltando su carácter divino. De esta manera, la representación de las mujeres por intérpretes del género opuesto plantea una reflexión sobre la reformulación de la percepción tradicional con respecto al género y su papel en el contexto religioso y cultural.

Figura 64. *Intérprete zan-poosh*



Nota. Por Esmaeili, H. 2015. Fotografía. El intérprete, vistiéndose con el traje de *naghsh-poosh*. (arriba); Ali Dehghan representando el papel de *Sayyidah Zaynab* (centro); el actor vestido de blanco con *yāshmāq* verde interpreta el papel del mártir el Imán Hossein (izquierda); y dos intérpretes adolescentes disfrazados de negro probablemente representan a las niñas del Imán.

Maleki (2019b) cree que el acto de *zan-pooshi* surge después de la entrada del islam en Irán, como resultado de las prohibiciones impuestas en contra de la aparición de mujeres en las representaciones teatrales (p. 285). Al contrario de esta investigadora, nosotros creemos que esta técnica es un rasgo fijo de las obras de *Ta'ziyeh* y no existe en otras ramas del teatro tradicional iraní. Ya sea una práctica preislámica o postislámica, hoy en día, existen también algunos intérpretes femeninos iraníes que usan la idea de *naghsh-poosh* para presentar los *naghshes* masculinos, entre ellas cabe destacar, Baran Kosary en el papel de Siyāh (Mardetanha, 2015[Vídeo]). En esta grabación esta actriz junto con otras intérpretes disfrazadas de hombres bailan y cantan delante del público, dos actos muchas veces prohibidos para las mujeres.

La actuación de un grupo de mujeres disfrazadas de hombres en esta escena es un gran desafío para el sistema patriarcal que aún no sabe cómo reaccionar en contra de esta situación. Esta confusión queda reflejada en las reacciones de dos inspectores de censura, un hombre con chaqueta negra y una mujer con *chador* (una prenda negra), en la primera fila (Mardetanha, 2015: 00:01:56-00:02:07 y 00:02:20-00:02:30 [Vídeos]). Ambos espectadores están confrontando una situación compleja y un desafío delicado; por un lado, no encuentran ninguna desobediencia ante las restricciones impuestas contra la interpretación de las mujeres en el escenario, ya que un grupo de hombres imaginarios están interpretando; por otro, encuentran contradicciones entre las normas patriarcales y las leyes islámicas con las manifestaciones no binarias de género de las intérpretes. Un grupo de actrices disfrazadas de hombres hacen gestos y comportamientos tradicionalmente considerados femeninos, generando una gran confusión y ambigüedad. Este aspecto se ve también en las obras de carácter *queer* de Jack Smith (Muñoz, 1999: x; Mitry, 1974: 298), las que vamos a analizar en la parte III del presente capítulo, apartado “*Desidentificación: Una estrategia complementaria*” (pp. 314-323).

Por ello, este acto, es decir, la imitación de un personaje con el género opuesto no coincide con las normas tradicionales, ni está aceptada en la educación religiosa, aunque tampoco se le puede reconocer como un acto ilegal. Esta contradicción se hace aún más compleja cuando los actores *zan-poosh* representan a los personajes femeninos sagrados, particularmente, *Sayyidah Zaynab*, nieta del Profeta y hermana del Imán Hossein, en la Batalla de Karbala. Sobre esta mujer hablamos con más detalle en el capítulo V de la tesis, “Estudio de caso” (p. 373). De momento basta decir que, para la comunidad

musulmana, especialmente, los/as chiitas, esta figura femenina es la representante y el símbolo espiritual-revolucionario, ya que se levanta contra el califa Yazid I.

La importancia de esta mujer tiene que ver con su papel clave en la defensa de la gran misión de Karbala en la conciencia islámica. El Imán Hossein, antes de ser martirizado, confió en ella el cargo de la salvaguarda del islam, la protección de la narrativa de la épica *hosseini*, así como la recuperación de la sangre de los mártires. Las palabras que *Sayyidah Zaynab* dirige al califa, tras su cautiverio, reflejan la gran responsabilidad que está a su cargo “No borraréis nuestra memoria ni erradicaréis nuestra inspiración” (WikiShia. La Enciclopedia Virtual de la Escuela de Ahlul-Bait, 2021). De algún modo, esta mujer decide liderar a la comunidad musulmana después de su hermano, lo que es un serio desafío para la organización sociopolítica patriarcal de su época, es decir, el califa es la sombra de Dios sobre la tierra y siempre es un hombre.

Por ello, la interpretación de este personaje por un actor masculino a menudo ha sido un trabajo delicado en comparación con otros tipos de personaje ya que se considera un acto reivindicativo para criticar la legitimidad de un estado político que basa sus discursos en los valores y cualidades patriarcales. Otra equivocación puede surgir en las escenas que un actor *zaynab-poosh* abraza a otros *naghsh-pooshes*, como la despedida de *Sayyidah Zaynab* y Ali Akbar, hijo mayor del Hossein (Zekri, 2024g [Vídeo])⁹⁶.

Esta escena de manera no intencionada hace referencia a las prohibiciones impuestas respecto al contacto corporal entre personas femeninas y masculinas en los espacios públicos, pues, hombres y mujeres no están autorizados a tocarse el uno al otro, ni en el escenario de teatro ni en otros eventos representados en público. Sin embargo, en dicha escena un personaje femenino representado por un actor masculino abraza a un personaje masculino también representado por un actor masculino. Este comportamiento genera enredo y confusión, ya que dos personajes imaginarios con el género/sexo opuesto, interpretados por dos actores del mismo género, llegan a tocarse el uno al otro.

Ahora bien, se comprende mejor la función desafiante y crítica del acto de *naghsh-pooshi*, particularmente, *zan-pooshi*; por un lado, cumplir con las restricciones impuestas contra las mujeres a través de la representación de los personajes femeninos por

⁹⁶ Hacemos referencia a esta escena porque la estudiamos con Kamila Klamut, la supervisora de nuestro proyecto, en la residencia artística en el Instituto de Grotowski, en 2022 (The Grotowski Institute, s.f.-d [Página web]).

intérpretes masculinos; por otro, desafiando la dominación del patriarcado, así como el binarismo de género. Es cierto que los efectos producidos por asistir a tales escenas no están hechos a propósito, pero una vez que son buscados se los puede definir como estrategias de *desidentificación*. José Esteban Muñoz en su obra *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), usa este término asociándolo al discurso de reciclaje en el contexto artístico “Disidentification for the minority subject is a mode of recycling or re-forming an object that has already been invested with powerful energy” [*Desidentificación* para el sujeto minoritario es un modo de reciclaje y re-formación/reformulación de un objeto sobre el que ya ha sido investida una poderosa energía] (p. 39, traducido por Sabri Zekri, el 28 de marzo de 2023).

Inspirados por este autor, en nuestro estudio establecimos un diálogo reflexivo e interpretativo entre *desidentificación*, *naghsh-poosh* y reciclaje. Creemos que existe una estrecha conexión entre estos discursos. un intérprete que emplea las instrucciones de *naghsh-pooshi*, no sólo tiene que despojarse de su propia identidad, sino también esconder su cuerpo, así como las manifestaciones y comportamientos asociados al género/sexo. La idea central de hecho es “cubrir y tapar” la presencia y apariencia física, lo que contribuye significativamente al discurso de reciclaje teatral de género. Así que, la técnica *naghsh-poosh* en nuestra investigación funciona como una herramienta de *desidentificación*, facilitando la encarnación de un personaje de género/sexo opuesto al propio, generando así propuestas escénicas recicladas de carácter no binario y ambiguo.

Comprender mejor este contexto requiere un estudio más preciso sobre el discurso de la *desidentificación* propuesto por José Esteban Muñoz (1999). Por ello, hemos dedicado el siguiente apartado a estudiar la aplicación de esta teoría/estrategia en las obras de los/as artistas estadounidenses de origen cubano. Así como abordamos sus contribuciones como una herramienta complementaria al proceso de reciclaje teatral del género del intérprete.

Parte III. *Desidentificación: Una estrategia complementaria*

Muñoz en su obra *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) trata sobre la teoría/estrategia de la *desidentificación* y su estrecha relación con el discurso de reciclaje en el contexto de género/sexo. Tras una breve revisión nos dimos cuenta de que ambos términos “reciclaje y *desidentificación*” se repiten en diferentes apartados de su estudio (ix, xiv, 4, 31, 39, 58, 72, 90, 109, 120, 121, 123 y 128). Esta abundante mención hace hincapié en el papel clave que juegan estos discursos en la construcción y performatividad social del género en las representaciones de artistas LGTBQ+ de la comunidad latina estadounidense. Las obras de esta corriente toman diversos estereotipos presentes en los discursos machistas y los utilizan como materia prima para crear sus obras, cuya característica *queer* es una respuesta reivindicativa contra dichas tendencias excluyentes.

Para el estudio de caso, Muñoz (1999) recoge varias producciones artísticas, entre ellas, las películas *Flaming Creature* en 1962-1963 y *Normal Love* en 1962, ambas de Jack Smith⁹⁷ (UbuWeb Film, s.f.-a. y s.f.-b [Vídeos]; The Third Eye, 2013 [Vídeo]). Este director aborda en sus obras el reciclaje y *desidentificación* de género mediante la combinación de los clichés y símbolos de origen oriental y latino asociados al consumo y el sexo con los perfiles norteamericanos, creando variados collages, compuestos de música, figuras no binarias disfrazadas y *dragqueen* (Muñoz, 1999: ix y x). Esta combinación inusual hace que los componentes pierdan su fuerte tendencia, disolviéndose el uno dentro del otro, resultando un fenómeno *desidentificado*, cuyo objetivo es dismantelar los prejuicios contra las identidades de género no binario.

*Flaming Creature*⁹⁸

⁹⁷ Jack Smith (1932 -1989), director e intérprete del teatro *queer* y cine experimental, reconocido como uno de los fundadores de las artes performance en Estados Unidos. Sus obras destacadas son *Flaming Creature* y *Normal Love* (Muñoz, 1999: x; Mitry, 1974: 298).

⁹⁸ Una película del género experimental *queer* dirigida por Jack Smith, que expone un grupo de personas disfrazadas del género opuesto en de varias escenas irrelevantes, entre ellas la de poner lápiz labial, una orgía, una fiesta y un terremoto. Esta película fue estrenada por primera vez en el año 1963 en el Cinema de Bleeker Street en Nueva York. Sin embargo, otras salas rechazaron proyectarla debido a su alta representación gráfica del tema de la sexualidad. En el año 1964, la policía interrumpió una proyección y confiscó una copia de la película y se determinó que la película infringía la legislación neoyorquina relativa a la obscenidad (Mathijs y Mendik, 2011: 90).

Esta película abre un discurso no binario con respecto a las cuestiones de género/sexo de las personas. Se la puede calificar como una pesadilla, exponiendo escenas de un terremoto, fiesta orgiástica, personas disfrazadas acostadas una sobre otra, penes flácidos, pechos bamboleantes, etc., con tal ambigüedad que despoja las distinciones de género (Figura 65). Mitry (1974) la describe como “una verdadera exploración anatómica del pene y de la vulva en sus recíprocas evoluciones hasta el orgasmo final” (p. 298).

Uno de los momentos destacados del desafío del binarismo de género es la escena del lápiz labial en la que varias personas disfrazadas y travestis se están poniendo el lápiz labial (Mondofilm, 2018 y UbuWeb Film, s.f.-a: 08:25-10:16 [Vídeos]). Smith aprovecha en esta escena la técnica del primer plano para enfatizar en las manos, lápiz labial y gestos de los labios. Las imágenes fragmentadas de esta escena, con su enfoque en los miembros del cuerpo, nos invitan a reflexionar sobre la performatividad de género butleriana, la independencia del cuerpo como un factor *a priori* al género/sexo, y su función como la superficie de las inscripciones y construcciones socioculturales al respecto (Butler, 1990: 270-282; 1999/2011: 253-277).

Figura 65. *Flaming Creature*



Nota. Anónimo. S.f. Fotografía. La orgía (Smith y Nickas, 2008: 54-55). Recuperado de Google.

Un cosmos de sexo, monstruos simbólicos, fantasía, erotismo y ambiente de terror. En la apertura de la película aparece una araña negra enorme, probablemente, asociada a la criatura vestida de negro antropomorfa con cuatro manos, que aparece en la siguiente escena. Aunque, no se puede identificar su género, su apariencia física y gestos corporales simbolizan la dominación masculina. En esta escena aparece también una sirena, que de cintura para arriba parece una persona travesti, bastante maquillada, llena de joyas, acostada sobre el suelo, lamiendo una cereza (Figura 66). La apariencia ambigua no binaria de ambas figuras pone en duda lo binario del esencialismo, así como la fisiología como un factor clave en la construcción y división de género.

Otra escena clave expone un grupo de personas disfrazadas de género/sexo opuesto, todas comiendo juntas una sandía. La misma gente con una persona embarazada de género ambiguo, está bailando sobre una enorme tarta rosa (Figura 66). Se mueven de manera extraña, lentos y ligeros, como si fuese una danza chamánica. Al final de esta escena entra un hombre desnudo, una mujer vestida de blanco y un joven calvo con una pistola de agua. Esta escena trata simultáneamente el erotismo y la violencia; la gente metiendo sus manos dentro de la sandía, sacando una pieza, tal y como los animales que se alimentan de un cuerpo muerto. La textura suave y el color rojo de la sandía hace referencia a la virginidad, la menstruación, así como la feminidad como objeto de violación. La combinación de elementos festivos con imágenes de tensión y violencia genera una sensación de inquietud. La aparición del hombre desnudo, la mujer embarazada y el joven con la pistola de agua evoca vulnerabilidad y amenaza latente, proponiendo múltiples interpretaciones sobre el poder, la transgresión y la construcción de la identidad.

⁹⁹ Otra película del género experimental, dirigida por Jack Smith. Esta película contiene diferentes episodios, incluyendo las aventuras de un conjunto de personas de distintas identidades de género, como personajes *dragqueens*, travestis, intersexuales, etc., así como extrañas criaturas y figuras sátiras y/o mitológicas, como una momia, una serena -travesti, un hombre lobo, una persona con el cuerpo humano y cuatro manos, la araña negra, una momia, una persona embarazada con la apariencia no binaria, etc. Smith filmó este proyecto en el año 1963 y comenzó a proyectar la película a partir del año 1964. Después de la muerte de Smith, el proyecto se lanzó como una presentación de dos horas de su metraje. Aunque esta película nunca fue completa, surgieron diversas obras de Ron Rice, Andy Warhol y Tony Conrad a partir de ella (Smith y Nickas, 2008: 24; UbuWeb Film, s.f.-b [Vídeo]; The Third Eye, 2013 [Vídeo]).

Figura 66. *Normal Love*



Nota. Anónimo, s.f. Fotografía. Sirena travesti (izquierda); danza sobre la tarta rosa (derecha) (Smith y Nickas, 2008: 24). Recuperado de Google.

Las obras de Smith ponen en tela de juicio la construcción binaria de género y su uso hegemónico como una estrategia de dominación del cuerpo. Ambas películas abordan un mundo insólito, compuesto por numerosos símbolos y estereotipos contradictorios, donde la identificación del género no se basa en las normas binarias, sino en la propia existencia corporal del sujeto. Sin embargo, los interrogantes que proponen no necesariamente se centran en la anterioridad de cuerpo a género, sino en la influencia del uno al otro. En este caso, la cuestión no es: ¿Cuál es *a priori*, el cuerpo o el género? sino ¿Cómo interactúan ambos entre sí? ¿Y cómo influyen el uno en el otro?

De hecho, en el mundo creado por Smith, el cuerpo y el género se relacionan por un orden complementario. En otras palabras, mientras el género da el significado al cuerpo, mediante el mismo se transforma en un hecho visible. Esta interrelación revela que las manifestaciones corporales no son meros reflejos de identidades de género predefinidas, sino que constituyen una serie de experiencias que reconfiguran de manera constante la percepción del género. Tales dinámicas invitan a reflexionar sobre cómo los estereotipos asociados a la construcción e identificación de género pueden ser deconstruidos y reciclados, abriendo un espacio para la creación de nuevas formas de existencia que desafían las categorías tradicionales.

Marga Gómez is Pretty, Witty and Gay

Esta obra también analizada por Muñoz (1999), es una actuación teatral en solitario, dirigida por Marga Gómez, artista-activista estadounidense de origen puertorriqueño cubano (p. I). La aplicación de las estrategias de *desidentificación* junto con las de reciclaje en las representaciones de esta artista muestra una alta integración y claridad, así como rasgos críticos y activistas. La puesta en escena expone el dormitorio de Marga, donde esta intérprete lesbiana desde su cama dirige su monólogo al público (Muñoz, 1999: I). La fecha de presentación de la obra fue 1992, pocos años después de la decisión de la Corte Suprema de EE. UU., designada como *Bowers v. Hardwick*¹⁰⁰, que reconoce la constitucionalidad de una ley que permitía la interferencia oficial del estado en la privacidad de los/as ciudadanos/as. En este caso, la desobediencia a una sentencia judicial ocurre dentro del contexto teatral, es decir exponer el dormitorio de una persona homosexual en el escenario, lo que se considera una estrategia de *desidentificación* y de supervivencia para desafiar al poder jurídico dominante.

En otra escena de performance, Marga cuenta uno de sus recuerdos, de cuando veía la televisión con su madre abiertamente homófoba, por lo que ella también tenía que fingir gestos y actitudes homófobas para esconder su homosexualidad delante de su madre. Contando Marga ante el público “I made sure to put that homophobic expression on my face. So, my mother wouldn’t think I was mesmerized by the lady homosexuals and riveted, to every word that fell from their lips” [me aseguré de mostrar esa expresión homofóbica en mi rostro. De este modo, a mi madre no se le ocurriría que estaba tan hipnotizada por las damas homosexuales, así como, fascinada con cada palabra que salía de sus bocas] (Muñoz, 1999: 3, traducido por Sabri Zekri, el 04 de abril de 2023).

Marga también describe la apariencia física estereotipada de un grupo de lesbianas entrevistadas en el programa de televisión que está viendo con su madre. Las presenta como mujeres que llevan abrigos impermeables, gafas de sol y pelucas. La actuación de las prendas de vestuario y otros objetos externos sobre el cuerpo de ellas le parece tan atractivo que Marga confiesa “las pelucas le hicieron querer ser una de ellas” (Muñoz, 1999: 3). Esta forma de encarnación del sujeto lésbico en un programa popular crea una

¹⁰⁰ Según Ball en *The Supreme Court in the Intimate Lives of Americans: Birth, Sex, Marriage, Childrearing, and Death* (2002), esta ley penaliza el sexo anal privado entre adultos que consienten, en este caso con respecto a la sodomía homosexual, aunque la ley no diferencia entre sodomía homosexual y sodomía heterosexual (pp. 24-27).

imagen artificial sobre el mismo, vendiéndolo como un sujeto erótico y de consumo. Lo curioso es que tanto Marga como las lesbianas entrevistadas, consciente o inconscientemente, usan la estrategia de *desidentificación* y reciclaje, deconstruyendo y redefiniendo así los estereotipos y referencias atribuidas al sistema homóforo y machista para fingir una falsa identidad, esconder su realidad homosexual y, de esta manera, sobrevivir dentro del mismo sistema.

Marga subraya esta falsificación de identidad de género mediante la imitación y el fingir ser otro en un fragmento de su monólogo como un acto de supervivencia:

Cherene and Millie and me, those aren't our real names. She's not Cherene, she's not Millie, and I'm not me. Those are just our, you know, synonyms. We must cloak ourselves in a veil of secrecy or risk losing our employment as truck drivers [Cherene, Millie y yo, esos no son nuestros nombres reales. Ella no es Cherene, ella no es Millie y yo no soy yo. Esos son solo nuestras, ya sabes, pseudónimos. Debemos cubrimos con un velo de secreto, o arriesgar y perder nuestro empleo como camioneras].
(Muñoz, 1999: 3, traducido por Sabri Zekri, el 04 de abril de 2023)

Tal y como lo entendemos, la *desidentificación* y el reciclaje en la performance de Marga, comparten discursos complementarios entre sí, al mismo tiempo que actúan el uno sobre el otro en los siguientes niveles:

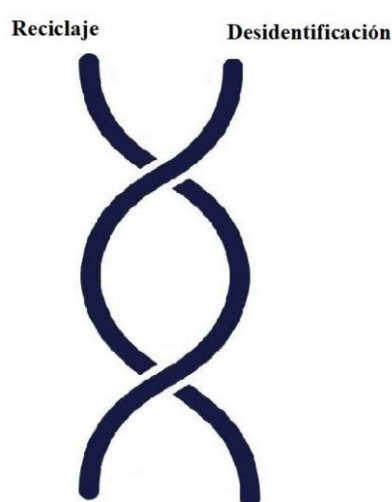
- a. La puesta escena expone un espacio privado dentro de un lugar público, es decir, el dormitorio de Marga se representa dentro del escenario teatral ante los espectadores, desafiando así el sistema y las personas que forman parte de ello.
- b. Marga como un intérprete *naghsh-poosh* usa la imitación y simulación de gestos y conductas de las personas homófobas para esconder su homosexualidad cuando está con su madre.
- c. La apariencia física de las lesbianas entrevistadas en la televisión está conformada por una serie de códigos y símbolos que no necesariamente son habituales entre otras personas de su colectivo. El uso de trajes atractivos, gafas de sol, pelucas caras y maquillaje genera una estereotipación y comercialización de la homosexualidad femenina, aunque con el objetivo de protegerla dentro del sistema que la margina.

De esta forma, se recicla el discurso de la homofobia en el escenario, transformándolo de un fenómeno patético y abyecto en una herramienta crítica y de reivindicación contra sí mismo. Muñoz (1999) proporciona igualmente una definición parecida a la nuestra “In this instance, Marga’s disidentification with these damaged stereotypes recycled them as powerful, and seductive sites of self-creation” [en este caso, la *desidentificación* de Marga recicla estos dañados estereotipos, representándolos como sitios de poder y seducción al servicio de la autocreación] (p. 4, traducido por Sabri Zekri, el 06 de abril de 2023).

Reciclaje- Desidentificación-Naghsh-poosh

De los casos analizados por Muñoz (1999) se puede concluir que existe una conversación constante entre el discurso de reciclaje y el de *desidentificación*, tal y como dos cadenas de ADN (Figura 67). Las interacciones entre ambos acaban deconstruyendo diversos estereotipos que provienen de las tendencias excluyentes con respecto a la diversidad de género, combinándolos después para alcanzar resultados de carácter ambiguo y/o contradictorio. En nuestra investigación también ambos fenómenos juegan un papel central, permitiéndonos recoger algunas teorías teatrales y de género, la técnica *naghsh-poosh*, para luego reformularlas y sacar una propuesta teatral de carácter polivalente y no binaria.

Figura 67. *ADN de Reciclaje-desidentificación*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Relaciones e interacciones. Reciclaje y *desidentificación*. Diseño propio.

Sin embargo, existen algunas diferencias entre el funcionamiento de reciclaje y *desidentificación* en nuestra investigación con la aplicación de estos discursos en la obra de Muñoz (1999). Nosotros damos más preferencia a la performatividad y construcción de género dentro de una esfera teatral, mientras este investigador considera más importancia para el desarrollo de las políticas y programas de igualdad de género en el arte. En nuestro estudio, el reciclaje y la *desidentificación* no sólo sirven como estrategias de supervivencia, sino también herramientas escénicas para la deconstrucción y reformulación de los comportamientos y aspectos corporales asociados al género en el trabajo del intérprete.

Por último, la *desidentificación* en el trabajo de Muñoz (1999) se considera el resultado del reciclaje de los códigos, las normas y pautas impuestas por el sistema dominante. En cambio, nosotros empleamos este discurso como una estrategia secundaria y complementaria, así como un argumento para justificar que la técnica *naghsh-poosh* también puede servir como una herramienta de reciclaje teatral del género. Al subvertir los códigos y convenciones establecidos, esta técnica permite reinterpretar diferentes identidades de género de manera flexible y transgresora, desafiando las normas establecidas. De esta forma, *naghsh-poosh* se convierte un espacio de reidentificación de género dentro del teatro.

Cómo fue mencionado en la segunda parte de este capítulo “*Naghsh-poosh* (vestir la figura). Historia y aplicaciones al reciclaje teatral del género” esta técnica se basa en un conjunto de instrucciones minimalistas que implican la imitación de gestos y comportamientos, permitiendo a los intérpretes representar diferentes personajes del género/sexo opuesto al propio. Por ello, se la puede emplear como una estrategia escénica de reciclaje y reformulación de la construcción del género del personaje. En otras palabras, los actores pueden utilizarla para adoptar gestos y apariencias de personas de diferentes colectivos de género, creando así nuevas representaciones escénicas que desafían y expanden las concepciones tradicionales sobre el género.

De este modo, se entiende que nuestro estudio aborda los fines y el proceso de desarrollo diferente a lo plantea Muñoz (1999), aunque también comparte puntos en común, en particular respecto a la aplicación de propuestas y perspectivas no binarias en las artes escénicas. El reciclaje, la *desidentificación* y *naghsh-poosh*, son discursos recogidos de distintos contextos con el fin de crear un sistema de interpretación que facilite la encarnación de los personajes desde un enfoque inclusivo y no binario. Usamos

el concepto de reciclaje porque buscamos reutilizar una práctica teatral patriarcal, como es la interpretación de personajes femeninos por intérpretes masculinos, aunque con el fin de romper las normas dualistas del teatro contemporáneo con respecto a la distribución e interpretación de los personajes; empleamos *naghsh-poosh* porque es una técnica rica en instrucciones y herramientas para representar una amplia variedad de papeles, más allá de los límites impuestos por el género/sexo; y finalmente, aplicamos la *desidentificación* como un recurso justificativo de nuestra propuesta, para crear un aspecto social y activista, ya que el reciclaje del género no se limita al escenario, sino que también se manifiesta en la vida cotidiana y se practica en diversos ámbitos socioculturales, tema que desarrollamos en el capítulo IV de la tesis

**CAPÍTULO IV. MARCO TEÓRICO: RECICLAJE DEL GÉNERO DEL
INTÉRPRETE/AGENTE ACTUANTE EN LA VIDA COTIDIANA Y EN EL
TEATRO**

Introducción, estructura y planteamiento

Las aportaciones del capítulo anterior nos llevan a concluir que el reciclaje del género y la técnica de *naghsh-poosh* constituyen los ejes principales del planteamiento teórico de la tesis. Asimismo, conocimos la teoría/estrategia de *desidentificación*, propuesta por Muñoz (1999) y su contribución como herramienta complementaria en nuestra investigación. La aplicación de este conjunto al trabajo del actor/actriz del teatro desemboca en cambios fundamentales, influyendo así en su relación con otros factores escénicos. Al hablar de interpretación en nuestro discurso, concretamente nos referimos al proceso de construcción y encarnación de un personaje teatral. Para ello, consideramos al intérprete/actor-actriz, su cuerpo y género/sexo como el punto de partida en nuestro trabajo, a partir de los cuales podemos llevar a cabo el reciclaje teatral.

En el presente capítulo, en primer lugar, vemos imprescindible estudiar el papel del género/sexo en el proceso de interpretación y encarnación del personaje, observando si el intérprete es capaz de despojarse de los comportamientos asociados a su género/sexo y representar cualquier tipo de personaje más allá de los límites que existen al respecto. Para alcanzar este objetivo, es necesario desarrollar una metodología propia y llevar a cabo una serie de pasos y actividades, los cuales se detallarán en las tres secciones siguientes:

- Contrastar las opiniones de las personas entrevistadas sobre el género y sus influencias y/o aplicaciones al trabajo del intérprete.
- Hacer un análisis sobre la performatividad corporal y su contribución en la materialización y encarnación del género en los cinco fragmentos recogidos de varios textos.
- Estudiar el reciclaje de los aspectos sociales del género/sexo, del femenino al masculino, en la costumbre *Virdžina*, en español Virgen juramentada¹⁰¹, así como analizar las aportaciones de esta tradición al reciclaje teatral del género.

¹⁰¹ En esta tradición, antiguamente practicada en los Balcanes, la hija mayor, debido a la carencia de hijos varones en la familia, renunciaba a su género, tomando el papel del hombre de familia. Estas muchachas, debían jurar ante los ancianos del pueblo que el resto de su vida iban a aparecer y actuar como hombres (Grémaux, 1993: 241-282).

Parte I. Entrevistas realizadas. Un contraste de opiniones

En este apartado, para tener una visión más clara y conocer las opiniones de otras personas, hemos realizado una serie de entrevistas con académicos/as y artistas de teatro, las cuales contienen mucha información relevante, aunque desde distintas perspectivas influenciadas por la experiencia y especialidad de las personas entrevistadas. Para evitar manipular las entrevistas, diseñamos una serie de preguntas más generales, permitiendo que cada persona compartiera su opinión de manera más libre y sin muchas interrupciones. Esta estrategia nos facilitó capturar datos valiosos, aunque también resultados imprevistos, de los que surgieron nuevas cuestiones.

Las preguntas se centran en cinco áreas principales: la performatividad del género *per se*, el sujeto de representación; las manifestaciones del género del personaje a través del texto de teatro; el papel del género en el trabajo del intérprete; las influencias del género del personaje en el del intérprete y viceversa; y, los efectos de las representaciones de género en cuanto a la percepción y asociación del espectador. Los datos de las personas y el guion relevante están reunidos al final de este apartado en las tablas 12 y 13). Cabe destacar que todas las personas entrevistadas firmaron el documento de protección de datos, autorizándonos a incorporar sus datos en esta tabla y en otras secciones de la tesis.

A continuación, vamos a proporcionar un análisis comparativo, en el que contrastamos las diferentes ideas y posturas bajo los siguientes grupos:

Grupo 1: Intérpretes y profesores/as de teatro a menudo seguidores/as de la tradición del teatro laboratorio de Grotowski. Este grupo considera menos importante el papel de los aspectos físicos y sociales del género, centrándose más en los aspectos arquetípicos y antropológicos. En su discurso, el género, tanto el del personaje como el del intérprete, se entiende a través de las cualidades tradicionalmente atribuidas al género femenino y masculino, como la justicia mediante el femenino y la supervivencia a través del masculino (Efstathiou, 2022a: 00:09:12 – 00:09:34 [Entrevista; Vídeo]).

En sus entrevistas, hablan del cuerpo como una herramienta intermediaria que es capaz de exponer estas cualidades. Por ejemplo, a través de gestos y actos contradictorios corporales, en los que una parte del cuerpo se mueve hacia la izquierda mientras la otra parte lo hace hacia la derecha. Es decir, hablan de la distribución desequilibrada de la energía masculina y femenina en el cuerpo, como el empleo de más cantidad de energía masculina para interpretar Antígona, ya que este personaje muestra algunas cualidades

atribuidas al género masculino, como la desobediencia contra la autoridad de su tío, a su vez gobernante de Tebas, cuando intenta enterrar el cuerpo de su hermano (Efsthathiou, 2022a: 00:12: 55 – 00:20:23 [Entrevista; Vídeo]).

Los elementos de la naturaleza y las cualidades animales son otros aspectos, que las personas de este grupo asocian a la masculinidad y feminidad, por ejemplo, relacionando agua y zorro con Clitemnestra en *La Orestea* de Esquilo, ya que este personaje muestra una fuerte conexión con el mar, hablando con este elemento natural en repetidas ocasiones. Con respecto al Zorro, ella usa estrategias inteligentes y seductoras para alcanzar sus objetivos (Lappa, 2022b: 00:14:13- 00:14:25 [Entrevista; Vídeo]).

Grupo 2: Personas académicas y artistas de teatro profesional a menudo influenciadas por el sistema teatral de Stanislavski. Por lo que los comentarios de este grupo aportan discursos más realistas y también naturalistas con respecto a las influencias del género del intérprete al del personaje y viceversa. Asimismo, definen el género como un hecho real y un rasgo fijo, formado por diversos aspectos fisiológicos, psicológicos y sociales. Las personas de este grupo también desarrollan discursos binarios, aunque desde una postura más conservadora y tradicional con respecto a las interpretaciones de los personajes por los intérpretes del género opuesto.

En sus respuestas aplican algunas líneas rojas para la representación de los personajes cuyo género está marcado. Estos límites tienen que ver con las diferencias fisiológicas y/o distintas funciones del cuerpo femenino y masculino, o con las tareas tradicionalmente atribuidas a cada género. Como un personaje femenino embarazado, Hamlet, como personaje masculino, ya que es el príncipe y heredero del trono, así como Max Estrella¹⁰², un hombre que debe llevar dinero a casa. Según sus afirmaciones, el cambio del género en estos personajes tiene consecuencias fundamentales en la ideología y la narrativa de la obra, salvo que el/la directora/a proponga algunos justificantes bastantes elaborados del por qué interpretarlos por personas del género opuesto al personaje, o que haga una dramaturgia completamente nueva (Ortiz, 2022, 00:36:00 – 00:47:00 [Entrevista; Vídeo]).

Estas preocupaciones tienen que ver con la asociación y percepción del público, puesto que en su opinión la ambigüedad del género de los personajes representados puede producir distracciones y confusiones. Tales representaciones pueden generar resistencia

¹⁰² El personaje central de la obra en *Lucas de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán.

e incluso rechazo completo por parte de las personas que aún no están habituadas a las propuestas experimentales (Ruiz Álvarez, 2022 [Entrevista; Cuestionario; Anexo V: 617]). Por ello, las personas de este grupo con frecuencia respetan la ideología central del texto y siguen el orden narrativo que existe en cada obra, particularmente, con respecto a la cuestión del género de los personajes. De hecho, prefieren tener una previsión más certera sobre las consecuencias que pueden surgir teniendo así, más control sobre las reacciones del público.

Grupo 3: Artistas y pensadores polivalentes, a menudo intérpretes, que creen que el teatro y la teatralidad son *a priori* sobre a la dramaturgia teatral. Para las personas de este grupo, la representación *per se* es la esencia de un acto teatral, el cual es el resultado de una serie de convenciones y normas escénicas, como ocurre en el teatro griego y el teatro de Shakespeare (Fret, 2022b: 00:03:15 – 00:03:31 [Entrevista; Vídeo]). En otras palabras, el teatro existe antes que el texto escrito en diferentes aspectos de la vida cotidiana. Un texto sirve como material complementario para su posterior transformación en una serie de actos y acciones escénicas representadas por los intérpretes.

En cuando al papel del género en el trabajo del actor, proponen una perspectiva no binaria, viendo el género un factor poco influyente. Blaszcak cree que un actor en el momento de entrar en el escenario debe despojarse completamente de su identidad de género/sexo, tal y como un luchador de Aikido al entrar en el tatami (2023b: 00: 11:40 - 00: 11 :58 [Entrevistas; Vídeo]). Esta tendencia tiene que ver con su formación teatral a menudo inspirada por las prácticas teatrales de origen asiático, en las cuales los personajes no están marcados por su género, edad, etc., sino que existen convenciones, códigos y gestos concretos para la interpretación de todo tipo de personajes.

No obstante, todo esto no quiere decir que las personas de este grupo no respeten la tradición de la dramaturgia, sino que sus obras reflejan el pensamiento central del texto original, aunque son adaptaciones más libres sobre todo con respecto a la creación de personajes no binarios. Un caso destacado es el trabajo en desarrollo titulado *I Come to You River Ophelia Fractured*, una adaptación libre inspirada por *La tragedia de Hamlet, el príncipe de Dinamarca* de Shakespeare (1997: 671) y *La maquinam hamlet* de Heiner Müller (1986), dirigida por Przemyslaw Blaszcak (Pracownia Wideo Instytutu Grotowskiego, 2021 [Vídeo]). En esta obra, tres actrices separándose de su sexo/género, interpretan todos los personajes, intercambiando todos los papeles entre sí (Blaszcak, 2023a: 00:16:40 – 00:35:00 [Entrevista; Vídeo]).

En conclusión, los tres grupos, desde diferentes puntos de vista, han compartido sus reflexiones sobre el papel del género en el teatro y sus influencias en el trabajo del actor en el proceso de encarnación del personaje. El primer grupo, desde una mirada dualista/binaria define el género como una herramienta influyente, asociándolo a la energía y la naturaleza femenina/masculina. Sin embargo, el segundo grupo aporta una perspectiva opuesta pero aún dualista. Este grupo da más importancia a los factores fisiológicos y estereotipos sociales tradicionalmente atribuidos a los hombres y las mujeres. Y, por último, el tercer grupo inspirado por las prácticas teatrales asiáticas intenta disminuir las manifestaciones e influencias del género/sexo en el trabajo del intérprete del teatro contemporáneo.

A pesar de estas diferencias, la mayoría de las personas entrevistadas coinciden en que el género se construye dentro de un proceso performativo, manifestándose mediante expresiones corporales, por lo que puede servir como sujeto de representación. Sin embargo, no proponen muchos detalles prácticos de cómo encarnar el género y cómo transformarlo de un concepto a una condición corporal. En otras palabras, si el género se construye mediante las aportaciones corporales, es entonces un concepto performativo que se puede servir como sujeto de representación y reciclaje en el contexto teatral. En el siguiente apartado estudiamos la performatividad, construcción, así como deconstrucción del género, analizando también las aportaciones del cuerpo de la persona actuante al respecto.

Tabla 12. *Perfil de entrevistas realizadas*

Nota. Todas las personas mencionadas en la tabla firmaron el documento de Conocimiento Informado General sobre la protección de datos, autorizando así la incorporación de sus datos a la tesis. La documentación relevante se encuentra en el anexo IV de la tesis (p. 602).

N.º	Nombre y apellido	Edad	País	Profesión	Fecha	Duración	Formato
1	Rafael Ruiz Álvarez	No indica da	España	Profesor titular de la Universidad de Granada y director de teatro	19/07/2022	---	Cuestionario respondido dentro del cuerpo del correo electrónico (Anexo V: 617)
2	Przemyslaw Blaszcak	No indica da	Polonia	Director artístico de Studio Kokyu y profesor de Aikido	27/02/2023	00:35:23	Skype, vídeo
						00:34:39	
3	Lucas Dobelmann	32	Alemania	Intérprete de teatro	08/05/2022	00:44:43	Skype, vídeo
					15/05/2022	00:39:00	
4	Stamatis Efstathiou	49	Grecia	Intérprete y profesor de teatro	04/04/2022	00:43:17	Skype, vídeo
					24/05/2022	00:57:04	
5	Jarosław Fret	No indica da	Polonia	Director artístico de Teatr Zar y director del instituto de Grotowski	14/09/2022	00:33:08	Presencial, vídeo

6	Cécile Andrée Germaine Berthe	42	Bélgica	Intérprete y profesora de teatro	27/05/2022	00:46:05	Skype, vídeo
7	Maša Jelić	44	Serbia	Intérprete y profesora de Plavo Theatre	14/06/2022	00:51:45	Skype, vídeo
					15/06/2022	01:22:43	
8	Maria Lappa	42	Gracia	Intérprete y profesora de Butō y teatro físico	06/05/2022	00:28:42	Skype, vídeo
						00:32:48	
9	Magda Mađra	42	Polonia	Artista de las técnicas mixtas	19/11/2022	00:44:00	Skype, vídeo
10	Ewa Mazgajska	No indicada	Polonia	Intérprete y director de teatro	26/04/2024	00:24:31	Skype, vídeo
11	Farhad Mohandespour	64	Irán	Profesor titular de universidad de Teherán y director de teatro	15/07/2022	---	Cuestionario
12	Gracia Morales Ortiz	No indicada	España	Profesora titular de universidad de Granada y dramaturga	13/07/2022	01:17:24	Skype, vídeo
13	David Fontanillo Pascual	25	España	Intérprete de teatro	05/06/2022	00:54:40	Presencial, audio
14	Aleksandra Kugacz-Semerci	39	Polonia	Intérprete de Teatr Zar	17/09/2022	00:33:09	Skype, vídeo
15	Mertcan Semerci	34	Turquía	Intérprete de Teatr Zar	17/09/2022	00:22:08	Skype, vídeo

Tabla 13. *Guion de entrevistas*

1	Nombre y apellido:
2	Edad:
3	País de nacimiento:
4	Profesión actual como artista
5	¿El género es performativo? Y si es así, ¿la actuación de género sobre el cuerpo es un proceso interno, o viceversa?
6	¿Existen referencias literarias en los textos teatrales para determinar la identidad de género de los personajes dramáticos? Y, si es así, ¿cómo los/as actores/actrices pueden representar las distintas actitudes y comportamientos de género de cada personaje dramático?
7	¿Qué es el papel del género/sexo en el trabajo del actor?
8	¿Cómo un actor/actriz puede aplicar su voz y su cuerpo como herramientas performativas para trascender los límites u obstáculos del sexo y el género?
9	¿Cómo influyen, los comportamientos y actitudes del género del actor y los del personaje teatral el uno en el otro?
10	¿Hay alguna relación entre el trabajo sobre las acciones físicas con los comportamientos de su género-sexo?
11	¿Cómo puede definir el estado <i>trance</i> y su funcionamiento en el teatro laboratorio?
12	¿Cómo impacta/influye el género en la relación entre actor y espectador?
13	¿Cómo la construcción de diversas identidades sexuales y de género en el teatro influye la percepción de la audiencia?
14	¿Cómo el teatro puede abordar/destacar las preocupaciones y cuestiones relacionados con el discurso del género/sexo?
15	¿Es posible que un actor encarne a un personaje teatral sin abordar las características de género y sexo de ello?

Parte II. Género y su performatividad corporal en los cinco fragmentos

Tras llevar a cabo las entrevistas realizadas, nos hemos dado cuenta de que el reciclaje es un paso posterior a la construcción de género. En otras palabras, primero, el género se construye mediante la intervención performativa del cuerpo y a partir de este momento ya es reciclable, tangible y visible. En el presente apartado, hemos diseñado un análisis de carácter más experimental, el cual nos permite estudiar la performatividad del cuerpo y del género, así como sus aportaciones e influencias en la construcción y reciclaje de género. El análisis consta de cinco fragmentos recogidos de cinco textos diferentes, todos recopilados en la tabla 14. Cada fragmento ofrece una serie de pautas y códigos sociales vinculados tradicionalmente al comportamiento asociado con el género masculino o femenino. Esta información constituye el material de estudio para analizar la construcción, performatividad y manifestaciones corporales del género/sexo en diferentes contextos.

Tabla 14. *Cinco fragmentos analizados*

Nota. En esta sección, para evitar prejuicios e interpretaciones, hemos mantenido el anonimato de la fuente de los textos (fecha de redacción, nombre del autor, etc.). Por esta razón, en la tabla los marcamos con las letras A, B, C, D y E. Sin embargo, después de realizar el análisis, presentaremos la información completa al respecto.

A	Algunas damas caminan de tal manera que alzan sus vestidos por detrás y he visto a una mujer bien vestida que se mostraba muy poco decente gracias a una leve elevación de sus hombros, echando los codos exageradamente hacia atrás. Algunas mantienen sus manos a la altura de sus caderas y aprietan sus brazos contra el cuerpo tan fuerte como si las tuvieran pegadas a él. Otras los bambolean hacia delante y hacia atrás como lo haría un hombre de negocios caminando por la calle. Los pasos demasiado cortos se apartan mucho de la dignidad, conformando un andar afectado. Los pasos demasiados largos son masculinos.
B	Es fundamental que tus referencias corporales, incluyendo gestos y postura, operen en permanencia para colocarte en la mejor luz posible. Para seducir a un chico: inclina sutilmente la cabeza y gira el cuerpo cada vez que él lo haga. Si hace un alto para aflojarse la corbata, detente un segundo para humedecerte los labios.

	Todo consiste en mostrarle que estás tan encantada con él que estés pendiente de cada uno de sus movimientos. Empieza por ajustar tu voz para que se acople a su nivel de energía. Si su tono es entusiasta, responde con entusiasmo. Si suena meloso, tú también deberás sonar así.
C	Mujer hablas con prudencia, como un hombre. He oído tus pruebas convincentes y estoy bien dispuesto a invocar a los dioses. Pues se ha logrado esta apreciable recompensa por los esfuerzos. A la precipitación de una mujer bien le conviene dar gracias en común antes de la evidencia. No es propio de mujer buscar contienda.
D	No cortes mucho el aire con la mano. Amolda el gesto a la palabra y la palabra al gesto, cuidando sobre todo de no exceder la naturalidad. He visto actores que, no teniendo acento de cristiano, ni andarse de cristiano, u hombre alguno, se contonean y braman de tal modo que parece que los hombres fuesen obra de aprendices de la naturaleza, viendo lo vilmente que imitan a la humanidad.
E	Pretender llorar / Repetir un movimiento como señal de insistencia en el mismo / Poner la mano derecha en la frente como para mirar lejos / Morder los dedos para expresar la preocupación / Una mano en la cintura y una mano en la frente para mostrar el dolor corporal / Con una mano hacer golpe sobre otra mano para expresar la preocupación / Levantar las cejas y arrugar la frente para llamar la atención / Esconder la cabeza detrás de las manos como la señal de miedo / Levantar las manos al cielo como señal de rezar / Tropezar y caminar como los borrachos.

Somos conscientes de que los/as lectores/as de estos textos nos pueden devolver las siguientes preguntas: ¿Qué motivos nos llevan a escoger un material con un contenido tan machista y sexista? ¿Qué interrelaciones y/o puntos comunes existen entre estos fragmentos? ¿Y qué aporta todo este material a nuestro estudio?

Siendo conscientes de que los casos A, B y C desarrollan un discurso extremadamente machista, presentando a las mujeres como el género secundario e imperfecto, forzándolas a adaptar su apariencia física y lenguaje gestual a favor del sistema patriarcal. No creemos que esto deba ser un impedimento para usar estos textos en nuestro estudio, sino al contrario, los aspectos negativos de estos textos nos sirven como un argumento sólido para determinar el funcionamiento del reciclaje y la *desidentificación* dentro de nuestro contexto, es decir, vaciar un sistema o una práctica de

su tendencia extremista, para su posterior reformulación y reutilización en otros contextos. Es más, todos estos fragmentos contienen registros y pruebas, afirmando que el género es un discurso performativo, que se construye socioculturalmente.

Para realizar los análisis, hemos pedido a veinte personas que compartan sus reflexiones sobre cada fragmento. La selección de las personas fue aleatoria, e independiente de su nivel de estudios, especialidad, etc. Cada comentarista nos envió seis grabaciones de voz vía WhatsApp, incluyendo un audio para cada fragmento, más una conclusión. Hemos seleccionado los audios de ocho personas, cuyo contenido muestra mucha relevancia para nuestro estudio. La transcripción de las grabaciones está reunida en la tabla 15.

Tabla 15. *Comentarios y reflexiones de lector*

A la hora de redactar el texto de los audios hemos evitado hacer modificaciones, por lo que en los textos se observa algunas expresiones informales. Cabe destacar que, para esta investigación, se ha mantenido la confidencialidad y el anonimato de los participantes, ya que el foco está en la información presentada en sí misma y no en la identidad de los comentaristas. Por ello, hemos utilizado números en lugar de citar los nombres de las personas.

Leyenda. P. Participante

P.1
A. Las mujeres todo criticable, o por mucho o por poco, o es demasiado masculina o es demasiada afectada porque no es natural. B. Habla de seducción, atracción al otro y de complacer al otro para luego seducirle. C. La mujer es la otra que se la compara con el hombre; si se comporta bien es un hombre, como dice: «te has comportado como un hombre», porque ha hablado con prudencia y ha presentado pruebas. Pues, a la mujer como inconsciente, caprichosa, que habla por hablar y el hombre es como la prudencia y la racionalidad. D. Está diciendo a alguien cómo tiene que actuar y las cosas que tiene que hacer para que su actuación sea creíble. E. Estereotipos que se hacen para fingir o actuar. Conclusión: todos están hablando de lenguaje corporal y cómo influye este lenguaje en lo que los demás perciben de nosotros. No siempre está hablando de lenguaje corporal, pero sí, de tono de voz y de manera de moverse.
P.2

- A. Una persona que esté tan observando tanto alguna mujer de cómo camina, si camina con las manos así, las manos allá. Es un texto antiguo, ¿no? y pues, cómo debería comportar su dama en aquella época; y estos estereotipos de mujer: refinada, controlada, mucho rechazo, agobio, control, observación, etc.
- B. Me hace pensar en un ejercicio que hacíamos en arte terapia; con un compañero haciendo yo de arte terapeuta y él hacía de un chico que quería hacer mujer y, me ha hecho recordar este momento de cómo a veces copiando al otro, el otro puede verse en ti, como un espejo.
- C. El orden imaginario de la época mitológica. En aquella época las mujeres no podían hablar con prudencia, ni podían buscar contienda. Se había creado esta idea por ciertos seres y se había establecido de esta manera y todo mundo lo había aceptado. Pues, como mujer ¿por qué no puedo ser prudente? ¿Quién dice que una mujer no puede ser prudente?
- D. El ser cristiano me llama la atención, ¿cómo un cristiano tiene un acento? y ¿cómo camina? En Egipto puedes observar a las personas y en algún momento es cierto que puedes decir: “Creo que este es un cristiano”, por su fisonomía porque los cristianos sobre todo los coptos se han casado entre ellos, por lo que, mantienen esta fisonomía y físico muy similar y ancestral, diría yo.
- E. Los típicos gestos que se te dicen en teatro, o que se hace cuando alguien está preocupado; la gente pone la mano de una manera, o sube las manos como rezando. Depende de dónde hagas estos gestos se pueden entender de una manera o de otra; hay gestos que podrían ser universales y otros no.
- Conclusión:** un orden imaginario para que todo el mundo se lo creyera, creando así, una estabilidad en la sociedad. Esta imposición, este mito creado, en caso de las mujeres, de cómo debe representarse un gesto, una emoción. También si hablamos de actores, determina: ¿Cómo moverse? ¿Cómo deben hablar? ¿Y por qué no puede ser de otra manera?

- A. Está vinculando los gestos al caminar con características de las personalidades de las personas. Le parece que a mayor amplitud de los movimientos más masculina es la persona.
- B. Ponerse en sintonía funciona como técnica de seducción. Consigues hacerle saber que tienes toda tu atención, me parece que ser misterioso en algún contexto también puede ser una técnica de seducción.
- C. El autor, desde su perspectiva heredada, es tajante al subrayar las falacias que tiene el género femenino. El personaje que habla, es decir, hombre que habla desde una plataforma superior de poder, se muestra benevolente y condescendiente con su interlocutor, es decir, mujer.
- D. Le está queriendo decir no sobreactúes, que sepas conferir profundidad a la actuación siendo prudente, pero con la capacidad de conferirla potencia cuando se precisa. No hay una fórmula aplicable para todos, así hay que confiar en criterio de cada uno.
- E. Parece una lista de formas demasiado vistas de expresar ciertos sentimientos y clichés de la actuación.
- Conclusión:** todos hablan de gestos y comunicación no verbal que vinculamos y se le atribuye significado basándonos en aquello que hemos visto o nos han contado que es así, con nuestra propia experiencia e interacción con los demás y con un legado histórico.

P.4

- A. Dice cómo sería una mujer decente por lo que está acusando a esta mujer de no serlo; «otras los bambolean a delante extra como lo harían un hombre de negocios», esto dentro de lo que es el código social lo veo extraño porque no creo que un hombre de negocio bambolea así a delante de otra. También establece una diferencia entre lo que es lo masculino «los pasos demasiado largos son masculinos», es decir, que los cortos por contrario pues serían femenino.

- B.** Está muy dirigida al comportamiento de la mujer con respecto al hombre, cómo se tiene que comportar la mujer delante del hombre y tiene que observar al hombre para ver cómo comportarse. Ver qué necesidades tiene su marido, para amoldarse y darle placer, anulándose a sí misma. Después de haber hecho todo que pide el texto ya no hay persona, no hay mujer y no hay identidad.
- C.** La primera parte se vanagloria a esta mujer que se está comportando como un hombre, se está haciendo prudente; la segunda parte, la mujer no debe comportarse en esta manera, pero ¿de qué manera? Pues, por lo contrario, a la prudencia, pero se quitarse de algo, así no debe comportarse. Al sistema sólo le interesa tener calladita la mujer, que no hable, que no luce, que no sea contraria a las normas.
- D.** Me llama la atención esta imposición de la adecuación de la palabra, de la acción a la palabra y de la palabra a la acción. Está hablando de cómo comportarse, de qué manera y, está claro que es de un hombre a una mujer. Así que, la norma está establecida, hay que seguirla a través de nuestro comportamiento y de cómo actuamos. Ejemplos de códigos humanos, al parecer neutrales, en el sentido que no son sexista o están erotizados, sino que quizás podrían ser tanto de hombres como mujeres sin tener ninguna connotación respecto al género. En este sentido, veo que este texto es diferente a los demás.

Conclusión: todos nos muestran los códigos humanos que se han ido creando. Del A al D, estos códigos están estereotipados con respecto a la connotación del género y contruidos desde un discurso machista. El texto E sale de esto, aunque tienen en común que son códigos humanos creados, pero la diferencia es que no hay estereotipos, ni categorización de género.

P.5

- A.** El estereotipo de la imagen de la mujer y de la coquetería o de la feminidad frente la masculinidad. La mujer que anda de una manera que se parece al hombre pierde su feminidad. Para ser una mujer hay que andar de una forma determinada, moverse de una forma determinada y tampoco exagerarla porque puede ser coqueta. Es un encorsetamiento de la actitud corporal de la mujer, normalmente vista desde punto de vista del hombre, pero también de la mujer.

- B.** Los parámetros de definición de la feminidad de la mujer y también de la seducción. Siempre se ha dicho que la mujer tiene arma de mujer. Estas armas se emplean para seducir del género al hombre. Entonces, son estereotipos de las conductas y de la mirada, de los cuerpos, etc.
 - C.** Siempre hay una comparativa; cómo debe ser la mujer, o sea definición de la mujer respecto al hombre, las cosas que puede hacer y las cosas que no puede hacer. Cuando hace cosas buenas son propias de hombre y cuando no son propio de mujer, la condición de mujer, de la que se habla tanto.
 - D.** Habla de palabra y de acción, lo correcto e incorrecto, tempestad y calma, etc.
 - E.** Son como pautas para lenguaje corporal, el gesto, el movimiento, la actitud quínésica y como ejercicios para interpretar personaje.
- Conclusión:** son unas pautas que serán fundamentalmente a la mujer para posicionarse como tal y para definirse a sí misma y con respecto al hombre.

P.6

- A.** Un análisis detallado de cómo se mueven las mujeres, incluyendo también connotaciones negativas, como «los pasos cortos se apartan mucho de la dignidad, los pasos demasiados largos son masculinos», que está dándole un significado negativo, andar de una forma a otra si eres una mujer.
- B.** Habla de ajustar el lenguaje hablado y el lenguaje corporal de forma que siendo una mujer consigas atraer a un hombre, dando por hecho que todos los hombres les agrada que los imites, de forma que así, pierdes tu autenticidad como persona.
- C.** Se asocia “hablar con prudencia” a una cualidad masculina. Se entiende que las mujeres hablamos de una forma impulsiva y sin pensar.

D. Habla de cómo actuar de una forma sutil y humana, no hace referencia a las mujeres, sí que habla de los hombres, aunque no sé si se refiere a la humanidad en general o sólo a los hombres.

E. Son instrucciones muy concretas sobre cómo gesticular y mover el cuerpo para representar emociones y acciones concretas.

Conclusión: todos contienen observaciones, instrucciones o comentarios sobre cómo actuar para representar un personaje o conseguir formar una opinión en el otro. Las tres primeras tienen un contenido sexista y las dos últimas son más neutras.

P.7

A. Sujetos feminizados; nunca podemos estar en los extremos de ningún código, ni de vestimenta, ni de gestualidad. En la justa medida; no podemos ser demasiado, pero tampoco poco. Tenemos que estar justo en el medio, esto se ve en “los pasos demasiado cortos o largos”.

B. Creo que incide mucho en el gesto, quiere decir, no tanto en el movimiento, ni en la forma corporal, sino en la gestualidad con esta parte más mímica que tenemos de expresar nuestro género. Después el tema de las instrucciones y el *dressage* a través del concepto del ritmo análisis (Lefebvre, 2004) y la domesticación del cuerpo para encajar en ciertos lugares.

C. Las mujeres no podemos acceder a la violencia que no es propia de nosotras, pero, por otra parte, cuando lo hacemos nos damos cuenta de que a lo mejor el haber accedido a ciertas violencias, ha sido por querer imitar la figura del hombre. Entonces, hay una contradicción y una imposibilidad constante porque, por una parte, cómo nos liberamos si no tenemos imaginario colectivo anterior a seguir referentes con el poder, pero, por otra parte, cómo podemos encontrar otras soluciones, sin haber accedido este poder anteriormente.

D. Se sigue la idea de este *dressage* de anterior (Lefebvre, 2004), o sea la teoría aplicada de cómo modificamos, instruimos o socializamos el cuerpo de manera que sea convincente en ciertos espacios.

E. Se reitera muchas cosas concretas de las anteriores: el gesto, la gestualidad como momento muy concreto, el *dressage* como un ritmo concreto y también la repetición de ciertos gestos. Creo que se repiten estas tres ideas constantemente.

Conclusión: sin enviar.

P.8

A. Mientras lo leía yo misma, me estaba intentando poner de la manera que describía la postura de las mujeres, e imaginar por qué sería decente un tipo de movimientos a pesar del vestuario, u otro tipo de movimientos no son decentes y por qué describe los movimientos en una manera valorativa y de género.

B. Lo que pretende es adoctrinar o dar lecciones de didáctica a las mujeres para actuar en relaciones a los hombres y controlar sus propios gestos y movimientos, para ser atractiva al hombre que desea.

C. Sigue la línea de los textos A y B. Lo que hace es premiar a las mujeres por gesticular y en este caso, hablar igual que los hombres, por lo tanto, al hacerlo igual que los hombres, “con prudencia” dice. Es un premio a la buena manera de hablar y esta manera en semejanza a la A, la manera qué se entiende que son los hombres.

D. Es un texto prescriptivo, por lo tanto, da órdenes o prescribe la manera de hacer las cosas. Lo que hace es de nuevo es prescribir la manera de hablar y de hablar de manera en que los gestos, las palabras y la entonación se han moldeado la una a la otra.

E. Todo que lo hace es hablar en infinitivo, sobre cómo hacer una serie de actos, gestos, movimientos y cómo estos gestos, actos y movimientos están asociados a sentimientos o interpretaciones de los estados de ánimo.

Conclusión: sin enviar

Análisis de comentarios. Observación el género: Construcción y Reciclaje

Como puede observarse en los mencionados en la tabla 15, la mayoría de las personas comentaristas desarrollan discursos críticos sobre la exclusión y marginación de las mujeres por el sistema patriarcal, particularmente, tomando una posición más desafiante respecto a los textos A, B y C. Estos tres fragmentos presentan a la figura masculina como el modelo perfecto e ideal, basado en el cual el género femenino debe formarse. En cuanto a los textos D y E, los comentarios adoptan posturas más moderadas, puesto que estos fragmentos desarrollan un discurso más neutro e inclusivo con respecto a las divisiones de género/sexo.

Más allá de su contenido crítico, los comentarios suponen una gran aportación a la construcción sociocultural del género, ubicando al sujeto actuante en el centro, analizando su lenguaje corporal dentro de un contexto performativo, por ejemplo, los estereotipos de comportamiento atribuidos al género femenino (P.1), comportarse y hablar como un cristiano (P.2), encorsetamiento del cuerpo y las actitudes (P.5), *dressage* y la domesticación corporal (P.7) y, el experimento personal mediante la práctica de instrucciones de comportamiento (P.8), etc.

De todos modos, los comentarios, ya sean críticas o análisis, no son más que unas interpretaciones propias tras leer cinco fragmentos, escritos por distintos autores de diferentes épocas:

- Fragmento A: es el caso estudiado por Schechner (2002) para explicar la performatividad de género butleriana. Este texto está recogido por este investigador de *The Handbook Of Etiquette: Being A Complete Guide To The Usages Of Polite Society* (p.131) ¹⁰³.
- Fragmento B: es otro caso que Schechner (2002) analiza también en el contexto de la performatividad de género, recogiénolo del artículo *How to Wow Anyone you Meet*, publicado en *Cosmopolitan* (junio de 2001) (p. 132) ¹⁰⁴.

¹⁰³ Some ladies walk so as to turn up their dresses behind, and I have seen a well-dressed woman made to look very awkward by elevating her shoulders slightly and pushing her elbows too far behind her. Some hold their hands up to the waist and press their arms against themselves as tightly as if they were glued there. Others swing them backward and forward as a businessman walking along the Street. Too short steps detract from dignity very much, forming a mincing pace; too long steps are masculine. La traducción que hemos usado para nuestro análisis es la de Segovia Albán (Schechner, 2012: 252).

¹⁰⁴ It is crucial that your nonverbal cues, including gestures and posture, work overtime to put you in the best possible light. To score some guy candy: Subtly tilt your head and pivot your body whenever he does. If he pauses to loosen his tie, stop for a second to moisten your lips. It is all about showing him you're enchanted enough to be tracking his every move. Start by adjusting your voice so that it matches his energy

- Fragmento C: es la escena de dar la bienvenida a Agamenón, recogida de *La Orestea* de Esquilo (2021: 81, 91 y 123)¹⁰⁵.
- Fragmento D: es una escena que recogimos de *La Tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* (Shakespeare, 1997: 671)¹⁰⁶, en que Hamlet dirige un grupo de los/as intérpretes para representar un espectáculo ante al rey.
- Fragmento E: es una parte de instrucciones de *naghsh-pooshi*, que explicamos en el apartado anterior. Hemos recogido este texto en farsi de la obra de Naserbakht (2007: 55- 84)¹⁰⁷.

Es cierto que estos datos proporcionan una visión panorámica de la creación de dichas obras, aunque finalmente son las referencias culturales las que influyen más en la percepción del lector. A parte de esto, existen otros factores externos, los antecedentes socioculturales, el tiempo y el ambiente en que ocurre el encuentro entre el texto con su lector. Para probar esta afirmación, hemos diseñado una propuesta experimental, es decir, substituyendo propuestas inclusivas por el lenguaje exclusivo de los textos A y B. La idea principal es mantener la estructura y el contenido original de cada texto, pero al mismo tiempo despojar su tendencia machista y sexista, reformulando el orden narrativo binario que existe en ambos con respecto al género/sexo. Para ello, volvimos a escribir los tres fragmentos, esta vez empleando términos y vocablos más neutros:

level. If his tones are enthusiastic, enthuse back. If he sounds mellow, you should too. La traducción española consultada en la tabla del análisis de los fragmentos es de Segovia Albán (Schechner, 2012: 252).¹⁰⁵ γύναι, κατ' ἄνδρα σόφρον' εὐφρόνως λέγεις. / ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια / θεοὺς προσειπὼν εὖ παρασκευάζομαι. / χάρις γὰρ οὐκ ἄτιμος εἴργασται πόνων. [vv. 350-355] / —γυναικὸς αἰχμᾶ πρέπει/ πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι. / πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλος ὄρος ἐπινέμεται / ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον / γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος. [vv. 481-488] / — οὗτοι γυναικὸς ἐστὶν ἰμείρειν μάχης [vv. 941]. La traducción española consultada es de Calvo Martínez (Esquilo, 2021).

¹⁰⁶ Hamlet. If you mouth it, as many of your players do, I had as lief the towncrier had spoken my lines. Not saw the air too much with your hand. Suit the action to the Word, the Word to the action, with this special observance: that you o'erstep not the modesty of nature. I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, thet neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably. La traducción española utilizada para los análisis es de Ángel-Luis Pujante (2008: 1065-1066).

¹⁰⁷ گریه مصنوعی کردن (ص. ۵۸) / تکرار یک حرکت به نشانه اصرار بر آن (ص. ۵۹) / سایبان نمودن دست بر پیشانی به نشانه جستجو از دور (ص. ۶۰) / انگشت بر لب گرفتن به نشانه حیرت و بهت (ص. ۶۰) / دستی به کمر و دستی به پیشانی خود گرفتن به نشانه ناراحتی و گرفتاری (ص. ۶۲) / دست بر دست کوفتن به نشانه روی دادن مصیبتی (ص. ۶۳) / بالا بردن ابروها به نشانه بهت و چین انداختن پیشانی (ص. ۷۹) / سر را پشت دست ها پنهان کردن (ص. ۸۳) [Esta obra no está traducida en español por] [lo que tradujimos el fragmento seleccionado].

- **Frgmento A:** Algunas personas caminan de tal manera que *alzan sus vestidos*¹⁰⁸ por detrás y he visto a una persona bien vestida que se mostraba muy poco decente gracias a una leve elevación de sus hombros y a echar los codos exageradamente hacia atrás. Otras los bambolean hacia delante y hacia atrás como lo haría una persona de negocios caminando por la calle.
- **Frgmento B:** Para seducir a una persona inclina sutilmente la cabeza y gira el cuerpo cada vez que ella lo haga. Si hace un alto para aflojarse la corbata, detente un segundo para humedecerte los labios. Todo consiste en mostrarle que estás tan feliz con ella que estés pendiente de cada uno de sus movimientos.

Tras aplicar los cambios, volvimos a pedir la opinión de algunas comentaristas. Las reflexiones de la comentarista 3 llaman la atención, confirmando nuestro punto de vista:

Ahora me parece más neutro, pero, aún creo que son machistas. Se ven raro, es difícil imaginar los hombres bamboleanando así sus brazos. Quizás, tiene algo que ver con mi educación y/o el lugar donde he crecido. Es verdad que nos ensañaron con estos estereotipos. Ahora que vuelvo a leerlos veo todo distinto, todas las personas pueden andar así, un hombre también puede seducir a otro hombre, etc. (P3, conversación compartida)

De acuerdo con la opinión de P.3., las alteraciones lingüísticas hasta un cierto punto desembocan en la neutralización del lenguaje de los fragmentos A y B, aunque finalmente no tienen tanta influencia en el pensamiento central del contenido de este material, ya que aún desarrolla discursos excluyentes. Por otro lado, es cierto que los cambios han influido en la mirada de esta lectora, sobre todo con respecto a la atribución

¹⁰⁸ En la versión original del fragmento A es “Algunas **damas** caminan de tal manera que alzan sus vestidos por detrás y he visto a una **mujer** bien vestida”. Nuestro cambio experiemntal en este caso desafía las perspectivas tradicionales y binarias del género, generando ambigüedad y confusión. También vemos necesario señalar que, existen culturas y costumbres en las que los hombres llevan vestidos tradicionales, por ejemplo, los *darvishes* en la práctica sufí Sama visten atuendos blancos largos (Ernst, 1999: 209; El Shazly, 2010: 45; Karam, 2016: 78). Tales variabilidades culturales subrayan cómo la construcción y la performatividad de género están estrechamente ligadas a las inscripciones socioculturales que pueden ser desafiadas y reformuladas, permitiendo una mayor inclusión y variedad de identidades en el contexto teatral (Butler, 1990/2010: 34-35; Kosofsky Sedgwick, 1990: 12 y 45).

de los comportamientos asociados al género/sexo. Esta comentarista ya no cree que las instrucciones presentadas en los textos estén exclusivamente diseñadas para limitar al género femenino, sino que le genera duda, preguntándose: ¿Es posible aplicar estas pautas para cualquier persona, más allá de su género o no?

Así que, la persona 3, por una parte, muestra resistencia a romper con los modelos tradicionales, por otra, confiesa que su percepción está influenciada por dos factores: educación y antecedentes culturales. Ya esté de acuerdo o en desacuerdo con estas afirmaciones, los cinco fragmentos de análisis aún siguen existiendo, ya que son datos escritos y publicados. Están allí porque alguien los creó, por lo que ya no se los puede borrar de la historia. Aunque, tampoco se puede olvidar el papel clave de los métodos reformistas para moderar el contenido exclusivo de este material. En este sentido, la aplicación del lenguaje inclusivo sigue teniendo importancia, pero no es necesariamente suficiente para cambiar la narrativa y los valores patriarcales ligados a la ideología central de este material.

Como alternativa, proponemos el “reciclaje del género”, aunque a un nivel práctico. En los cinco fragmentos, se observa que lo masculino es el punto de salida o “A”, mientras lo femenino como la continuación o “B”. Este sistema configura la performatividad y las inscripciones sociales de género como una dinámica que se desarrolla desde “A” hacia “B”, estableciendo lo masculino como el modelo normativo al que lo femenino debe ajustar su comportamiento. Para alterar este orden jerárquico es necesario hacer una reforma y deconstruir el sistema performativo de la construcción del género binario en los textos analizados.

Un buen ejemplo de este enfoque es la aplicación del lenguaje inclusivo en la primera parte del fragmento A: “Algunas **personas** caminan de tal manera que **alzan sus vestidos**”. Esta reformulación desafía la estereotipación binaria de los comportamientos asociados al género/sexo, generando las interpretaciones ambiguas. En este caso, en lugar de reafirmar las oposiciones binarias, el lenguaje inclusivo invita a ver el género como una construcción fluida, sociocultural y performativa, poniendo en duda las representaciones tradicionales. Para comprender las implicaciones más profundas de estos cambios, es necesario considerar cómo las normas establecidas del género/sexo se manifiestan en la práctica, y cómo pueden abrirse nuevas interpretaciones cuando se cuestionan las categorías establecidas.

A primera vista, al leer esta frase podrían surgir preguntas como: ¿Cómo es que los hombres llevan vestidos? ¿Se trata de un error gramatical? ¿A quién se refiere el texto, a hombres o mujeres? Estas cuestiones reflejan una perspectiva tradicional y binaria. Sin embargo, como hemos mencionado en la nota a pie anterior, número 108, el uso del vestido varía según la cultura y la época. No necesariamente en todos lugares el acto de llevar el vestido se atribuye al género femenino. Volver a leer la frase desde una perspectiva más fluida, de hecho, abre nuevas interpretaciones que consideran al género como un constructo sociocultural performativo y variable, más allá de las imposiciones biológicas.

Aun así, el reciclaje del género y su performatividad corporal necesita un paso complementario y más visual. Por ello, sugerimos llevar este ejemplo al escenario, imaginándonos varias personas biológicamente masculinas y femeninas, con diferentes identidades de género, todas maquilladas, llevando vestidos de diversos modelos y colores. Esta propuesta no solo rompe con la narrativa masculina dominante, sino que también desafía el binarismo establecido en el contexto visual. La encarnación del género y sus manifestaciones corporales en el escenario brindan al público la oportunidad de visualizar nuevas posibilidades, permitiéndole comparar estas representaciones con sus percepciones previas sobre el género. Aquí, merece la pena volver a destacar el comentario de la persona 2:

Un orden imaginario para que todo el mundo se lo creyera, y crear así una estabilidad en la sociedad. Esta imposición, este mito creado, en caso de las mujeres, de cómo debe representarse un gesto, una emoción. Y, si hablamos de actores, de cómo debe moverse, cómo debe hablar, etc. ¿Por qué no puede ser de otra manera? (P.2, conclusión)

La cuestión que propone esta comentarista sigue en la misma línea de reciclaje, es decir, buscar otras alternativas e intentar mirar las cosas desde una perspectiva diferente, preguntando: ¿Por qué no reformular los órdenes creados para la categorización de los seres humanos según su género? ¿Y qué va a pasar si todo lo que las mujeres deben hacer en los textos de análisis, lo hacen los hombres? Romper con este orden, como busca esta comentarista, primero, afecta a la performatividad de género, exigiendo estudiar las interacciones de este factor con el cuerpo y la voz, más concretamente, en los textos A y

B la performatividad mediante el lenguaje corporal; en el texto C a través de la voz; y en los D y E ambos aspectos.

Para ello, el mejor punto de partida son las instrucciones y normas de comportamiento, presentadas en cada fragmento. Estas aportaciones abordan muchos detalles performativos asociados al discurso de género. Por una parte, de una manera valorativa, unifican la performatividad del cuerpo y la del habla con la noción de género, asociando así, el masculino a un cuerpo que se expresa de manera apropiada y el femenino a un cuerpo cuyas conductas se consideran inapropiadas; por otra, facilitan la percepción de diversos conceptos a través de gestos y movimientos, como la dignidad a través de los pasos cortos en el texto A, la seducción mediante la mímica y gestualidad en el texto B, la prudencia mediante la retórica en el fragmento C, la naturalidad de presencia mediante amoldar los gestos a las palabras en el D y expresar las emociones a través del lenguaje gestual en el E.

Contrariamente a esta narrativa, nuestra propuesta otorga mayor prioridad al cuerpo y la voz, utilizándolos como medios de intervención, a través de los cuales la esencia performativa oculta en el subtexto se revela, transformándose en actos y gestos visibles y comprensibles. La experiencia de la persona 8 confirma esta afirmación. Mientras leía el fragmento A, ella misma estaba intentando ponerse, de la manera que las instrucciones del texto describen en la postura de las mujeres e imaginar por qué sería decente un tipo concreto de movimientos, u otro tipo de movimientos no son decentes (P.8, frag. A). Para esta comentarista, la performatividad y las inscripciones de género se perciben a través del cuerpo y no al revés. En cierto modo, ella es una intérprete usando su cuerpo para imitar movimientos, los cuales la narrativa patriarcal asocia a las cualidades hombre/mujer.

De hecho, a través de su experimento esta comentarista desafía la lectura binaria patriarcal de la performatividad y construcción de género. Su conclusión afirma que la performatividad no está asociada al género, sino que es un aspecto/proceso independiente y corporal. En otras palabras, el género no existe *per se*, pues es un concepto que se manifiestan mediante gestos y comportamientos físicos. Las instrucciones mencionadas en los cinco textos analizados abordan este tema, centrándose en la apariencia y gestos corporales determinado la cualidad performativa del género. La experiencia de la comentarista 8 destaca esta afirmación, invitando a reflexionar sobre los componentes principales de la construcción y la performatividad corporal de género:

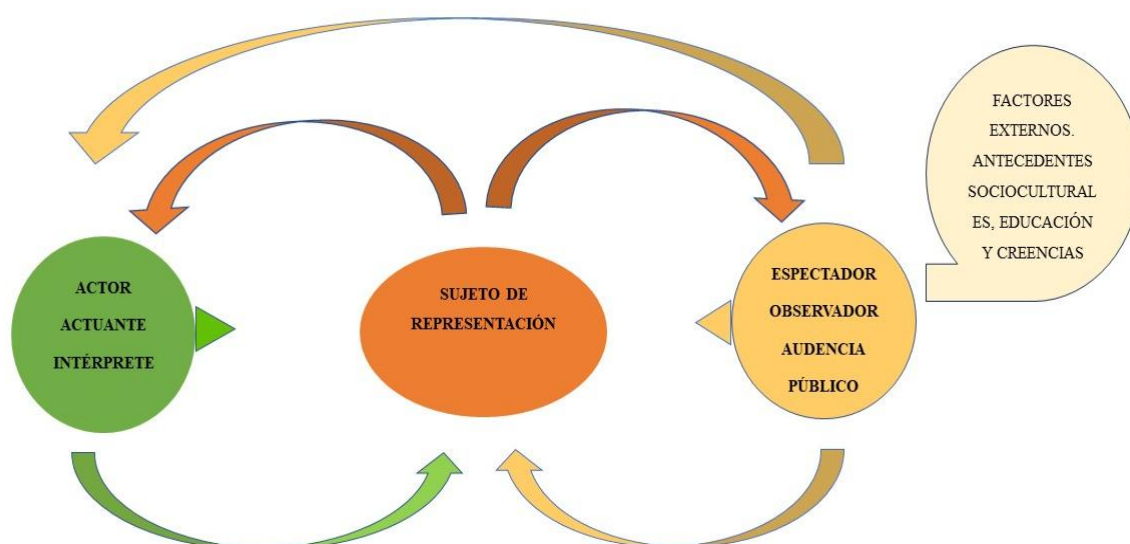
- **Sujeto/asunto de representación:** Todos los fragmentos analizados abordan una situación, un concepto y/o un asunto de representación, como la dignidad a través de los movimientos del cuerpo (Frag. A); la seducción mediante los gestos (Frag. B); y la prudencia expresada a través del habla (Frag. C). Además, en un nivel más profundo, tratan de la propia performatividad corporal y de género, reflejada mediante una serie de pautas, códigos y normas del comportamiento y de la voz.

- **Intérprete o agente actuante [*performer-doer*]:** En cada texto analizado existe al menos una persona, que según su forma de interacción con el sujeto de representación se la puede identificar como “agente actuante, intérprete o actor”. Su función hace referencia a lo que un ser involucrado con una serie de actos y acciones, tal como Grotowski lo define, él/ella es “Man of action, he is a doer” [Hombre de acción, un doer/actuante (usa “hombre” en un sentido neutro y general)] (Wolford y Grotowski, 2001:377, traducido por Sabri Zekri, el 20 de octubre de 2022). Ejemplos al respecto incluyen: actuantes femeninos que bambolean sus hombros (Frag. A); actuante femenino que habla de fingir conductas seductoras (Frag. B); intérpretes que representan a los personajes de Clitemnestra y Agamenón (Frag. C); actor que interpreta a Hamlet mientras habla con otros actores (Frag. D); e intérprete masculino *naghsh-poosh* que imita códigos gestuales atribuidos al género femenino (Frag. E).

- **Espectador/observador:** En cada fragmento al menos hay una persona viendo a la persona actuante. Según su nivel de asistencia, a esta figura se la puede llamar observador, espectador, público o audiencia. Por ejemplo, la persona que está observando los comportamientos de actuantes femeninos (Frag. A), el observador masculino supuestamente seducido (Frag. B); la audiencia masculina que escucha a Clitemnestra (Frag. C); el personaje Hamlet, observando la actuación de un grupo de actores (Frag. D); y un grupo de espectadores asistiendo a la representación de un intérprete *naghsh-poosh* (Frag. E). En algunas ocasiones, la observación y la representación coinciden, como ocurre con la persona entrevistada 8. Mientras lee el fragmento A, ella simula los movimientos mencionados en el texto, realizando así una *autoobservación* de sus propios actos.

Estos factores, expuestos en la figura 68 y la tabla 16, se repiten en los cinco fragmentos estudiados y creemos que son imprescindibles para llevar a cabo tanto la construcción como el reciclaje de la performatividad y las manifestaciones corporales del género/sexo. El sujeto de representación establece el marco temático y conceptual que guía la interacción de otros componentes, mientras el intérprete/agente actuante lo encarna a través de actos físicos y vocales. Por último, el espectador/observador no solo recibe estas representaciones, sino que también contribuye a su reinterpretación, reflexionando y produciendo numerosos significados. En conjunto, estos tres factores forman un ciclo dinámico que alimenta la construcción performativa del género tanto en la vida cotidiana como en el escenario.

Figura 68. *Agente actuante-sujeto de actuación-receptor*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Relaciones e interrelaciones entre factores escénicos. El proceso de actuación-observación-recepción, el género como el sujeto de representación. Diseño propio.

Tabla 16. Factores de la representación en los cinco fragmentos analizados

Fragmentos		Actuante/Actor	Espacio/lugar de representación	Sujeto de representación	Receptor/Espectador
A	<i>The Handbook of Etiquette: Being A Complete Guide To The Usages Of Polite Society</i>	Agente actuante-intérprete de la vida cotidiana, supuestamente masculino y femenino.	En la vida cotidiana, fuera y dentro de casa, en las calles de ciudad.	La dignidad mediante el comportamiento adecuado del género femenino.	Observadores supuestamente masculinos.
B	<i>How to Wow Anyone you Meet</i>	Agente actuante en la vida cotidiana, supuestamente femenino.	En la vida cotidiana, espacio interior, el despacho de trabajo.	La seducción mediante la apariencia física, manifestaciones erotizadas atribuidas al género femenino.	Observadores supuestamente masculinos y/o femeninos.
C	<i>La Orestea. Acto I. Agamenón-Clitemnestra</i>	Intérpretes masculinos y/o femeninos del teatro.	Palacio de Agamenón, en el escenario de teatro.	La prudencia mediante la postura del cuerpo y la forma del habla.	Espectador y audiencia (Agamenón, el coro y espectadores de la obra).
D	<i>La tragedia de Hamlet. Príncipe de Dinamarca</i>	Intérpretes masculinos y/o femeninos del teatro.	Palacio de Elsinor, en el escenario de teatro	Personajes teatrales (teatro dentro del teatro).	Personaje espectador: Hamlet y espectadores de la obra.

E	Pautas e instrucciones aplicadas en la práctica teatral <i>naghsh-poosh</i>	Intérpretes masculinos de <i>naghsh-poosh</i> .		Emociones humanas y/o situaciones teatrales.	Espectador – observador.

El “Yo” y el “Otro” en el reciclaje y la queerización

Del análisis de los cinco fragmentos y los comentarios de lectores se entiende que existen relaciones e interacciones de cualidad performativa entre el agente actuante, el sujeto de actuación y el agente receptor. Estas dinámicas dan como resultado la materialización del concepto de género y su encarnación a través de los comportamientos y manifestaciones corporales. Un buen ejemplo en un contexto real es un bebé; un cuerpo recién nacido, aún sin un género/sexo determinado, que respira, llora y se mueve para comunicarse con el mundo que lo rodea. A partir del momento en que las personas observadoras determinan su sexo biológico femenino/masculino, la performatividad de una consecuencia/característica corporal pasa a ser también una cualidad asociada a la identificación del género/sexo.

Con todo, la cuestión es: ¿Cómo aprovechar las instrucciones performativas ligadas al contenido excluyente y machista de este material? ¿Tenemos que separarlas de su contenido, o sería mejor usarlas tal y como son? Nuestra respuesta es: el reciclaje del orden narrativo y performativo integrado en las instrucciones presentadas en estos textos, sin separarlas de su ideología restrictiva y patriarcal. Esta propuesta desemboca en la formulación de narrativas no binarias, con respecto a la performatividad de cuerpo y género, las cuales también funcionan como estrategias defensivas y de supervivencia contra su origen patriarcal.

Para afirmar nuestra idea, la imitación de personajes con el género opuesto mediante la técnica *naghsh-poosh* nos sirve como una estrategia de *desidentificación*, permitiéndonos extraer propuestas inclusivas a partir de una práctica excluyente. En este caso, las instrucciones de *zan-pooshi* [vestir la mujer: representar a los personajes femeninos] son una respuesta a las restricciones impuestas en contra de la aparición de actrices en el teatro *Ta'ziyeh*. Este aspecto destaca la importancia de esta técnica en el reciclaje de la narrativa patriarcal en la performatividad y las representaciones de género en los cinco fragmentos analizados. Para llevar a cabo nuestra propuesta a nivel práctico, los intérpretes con el género opuesto tienen que interpretar las instrucciones asociadas al género/sexo, mencionadas en cada fragmento, ante los observadores del género opuesto al suyo. Por ejemplo, en el texto:

A. Un intérprete masculino ante los observadores femeninos camina con pasos cortos, sin bambolear mucho sus hombros y manos.

B. Un intérprete masculino ante un grupo de observadores femeninos, se comporta de una manera seductora, tal y como está explicado en las instrucciones de este fragmento.

C. Un actor masculino interpreta Clitemnestra, intentando hablar con prudencia ante un grupo de los intérpretes femeninos, de los cuales uno presenta Agamenón y el resto los miembros del coro.

D. Una actriz interpreta Hamlet dirigiendo a un grupo de intérpretes masculinos sobre cómo deben mover sus manos, hablar, etc.

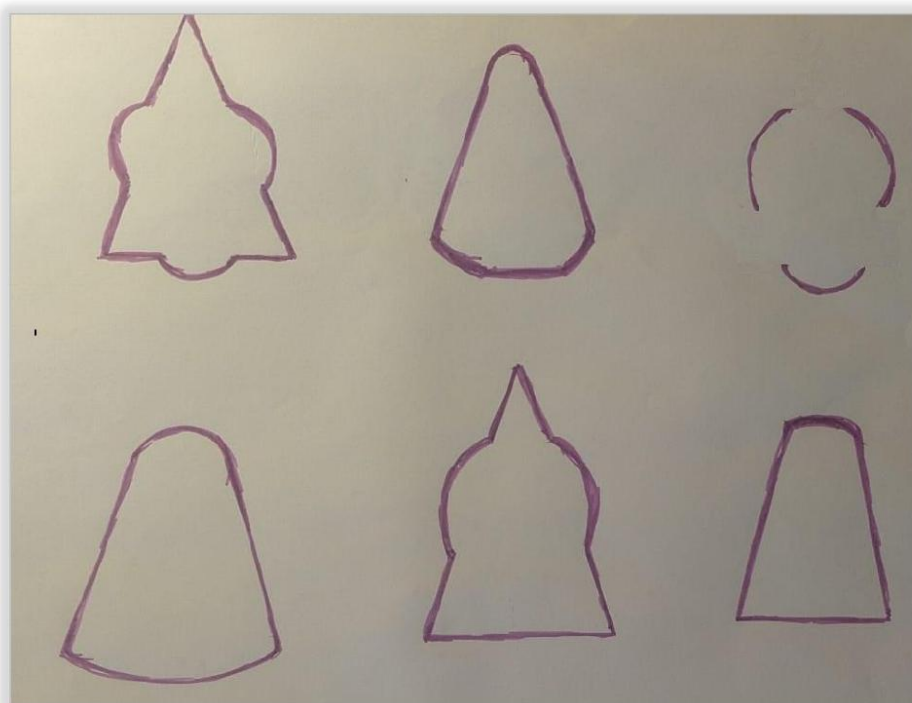
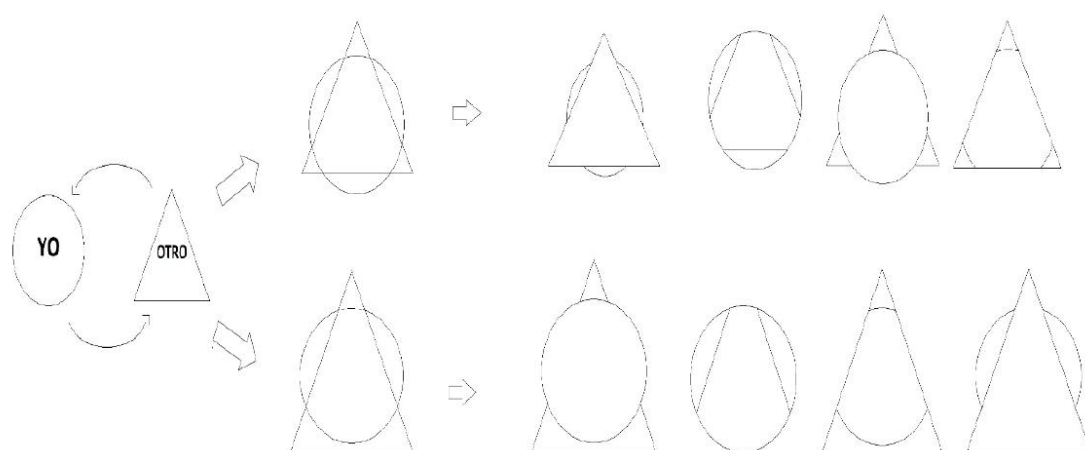
E. Un intérprete femenino *naghsh-poosh* ante un grupo de espectadores masculinos hace gestos y actitudes tradicionalmente atribuidas a los hombres.

Por supuesto, existen otras posibilidades, como elegir intérpretes y observadores del mismo género para todas las escenas. En este caso, la percepción del público será diferente, al ver un actuante masculino intentando seducir a un observador masculino (texto A), o ver a un intérprete masculino representando un personaje femenino, Clitemnestra, delante de otros actores masculinos. Todos estos casos tratan sobre las relaciones e influencias de género entre las personas, poniendo en tela de juicio su construcción binaria. La aplicación de estas propuestas se traduce en un cambio del orden narrativo del género en los materiales de estudio, la ruptura con la estereotipación dualista y patriarcal de las actitudes y comportamientos atribuidos al género masculino y femenino, desafiando la distribución discriminatoria de tareas entre las identidades sexuales y de género.

En todos los casos existe el “Yo” o el agente actuante y el “Otro” o el sujeto de representación. El “Yo” tiene que representar y/o imitar al “Otro”. Ambos interactúan entre sí de manera constante. Mientras el “Yo” se representa como el “Otro”, también recibe influencia por el “Otro”, dando como resultado la disolución del uno al otro. Este proceso en nuestro discurso se define como el reciclaje y *desidentificación* tanto del agente actuante como del sujeto de representación, dando lugar a un nuevo “ser” cuyos rasgos y aspectos ambiguos o bien *queerizados*, influenciados por ambas partes. Sobre la aplicación del término *queer* y sus derivados en nuestro estudio hemos hablado en la nota a pie número 56, mencionada en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género.

Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167). Aquí para transmitir mejor esta idea usamos dos formas geométricas: el círculo para representar el “Yo” y el triángulo para el “Otro” (Figura 69). De la correspondencia e integración de ambos emergen nuevas formas geométricamente ambiguas, que simultáneamente están formadas por algunas partes del círculo y el triángulo.

Figura 69. *El “Yo” y el “Otro”; desidentificación y Reciclaje*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema y dibujos. La simulación visual y geométrica del proceso y funcionamiento del reciclaje de las interacciones, manifestaciones y performatividad del género/sexo del agente actuante a través de encarnación del sujeto de representación. Diseño propio.

Parte III. Género Reciclado en la tradición *Virdžina* [Virgen juramentada]

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, éticas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene (Butler, 1990: 270-282 y 1999/2011: 49).

La construcción e interpretación de los personajes con el género opuesto al de los/as intérpretes no solamente ocurre en el teatro, sino también en otras tradiciones y prácticas de carácter performativo, sobre todo las que tratan de las cuestiones del género/sexo. Maša Jelić, actriz de la compañía de Plavo Theatre¹⁰⁹, habla en su entrevista de la tradición *Virdžina*, antiguamente practicada en Montenegro, su tierra natal. Afirmando esta artista que, en esta costumbre patriarcal la hija mayor de la familia debido a la carencia de varones renunciaba a su género, matrimonio y posible maternidad para dedicarse así a las tareas tradicionalmente atribuidas al género masculino para el resto de su vida (Jelić, 2022b: Parte 2, 01:12:35 - 01:16:00 [Entrevista; Vídeo]).

Para ello, en el último apartado de este capítulo, estudiamos esta práctica y sus aportaciones al discurso de reciclaje teatral del género del intérprete. Esta sección fue publicada como un artículo científico en la revista *Mundo Eslavo*, bajo el título *Reciclaje de género a través de la tradición Virdžina/Tobelija* (Zekri Arabzadeh, 2024: 117-133).

Historia y origen

Virdžina también conocida como *Tobelija*, en castellano Virgen Juramentada (Vivod, 2021 [En línea]; Virgen juramentada, 2023 [En línea]) es una costumbre de origen desconocido, por lo que no se dispone de datos exactos sobre su fecha y

¹⁰⁹ Plavo theatre es una compañía de teatro laboratorio, fundada a partir del año 1995, en Belgrado (Plavo Theatre. S.f.).

procedencia. Su doble designación genera confusión, por un lado, *Virdžina* la asocia a las tribus que antiguamente vivían en los Balcanes, por otro, *Tobelija*, término montenegrino de origen turco-árabe, hace recordar la larga presencia de los otomanos en esta zona. A pesar de esto, lo que sí es seguro es su extensión geográfica en diferentes partes, particularmente, Macedonia del Norte, Kosovo, Serbia, Montenegro, Albania, Bosnia y Herzegovina (Grémaux, 1993: 241). En esta práctica, una de las hijas de la familia a menudo la más mayor, debido a la carencia de varones, jura delante de los ancianos de la comunidad, renunciando a su género, relaciones sexuales, matrimonio y embarazo, transformándose en la figura del hombre de familia (Grémaux, 1993: 242).

Sea como fuere, la historia ambigua y cualidad patriarcal de esta tradición no son el objeto del presente estudio, en cambio los detalles que proporciona respecto a la performatividad y construcción de género opuesto es lo que interesa a este ensayo. La parte clave de esta información viene registrada en documentos oficiales, puesto que esta tradición se consideraba la única vía institucionalmente legal de cambio de género en los Balcanes, aunque restringida a la transformación de personas femeninas a sujetos socialmente masculinos (Grémaux, 1993: 241-242). La evidencia de esta afirmación está en los 136 casos identificados en documentos que datan de 1860 a 2014 (Vince Pallua 2014: 58; Vivod, 2021 [En línea]).

Por supuesto, existen otras fuentes a menudo fotográficas, filmográficas, e informes de médicos e investigadores, entre ellas cabe destacar los cuatro casos de análisis en *Woman becomes man in the Balkans* (Grémaux, 1993) y también un caso dramatizado en la película *Virdžina* dirigida por Srdjan Karanović (1991). Ambas obras disponen de abundantes detalles sobre el cambio de género y la representación del papel del hombre por las vírgenes, los cuales comparten aspectos comunes con la interpretación de los personajes del género/sexo opuesto en el teatro, contribuyendo enormemente al estudio práctico no binario de género.

La construcción del hombre de familia¹¹⁰ y/u hombre social

¹¹⁰ Esta expresión hace referencia al “cabeza de familia o padre de familia”. Al emplear la palabra “hombre” destacamos la tendencia patriarcal de la práctica balcánica, reflejando mejor las contradicciones que surgen cuando una persona biológicamente femenina debe proteger a su familia como si fuera un hombre.

La renuncia al género femenino en la tradición *Virdžina* ocurre de manera consciente, aunque bajo la imposición del patriarcado, donde hasta la madre anima a su hija a cambiar su género (Karanović, 1991: 00:10:20 - 00:10:55 [Película]; Grémaux, 1993: 272), puesto que no hay varones para asumir el rol protector de la familia tras la muerte del padre. La ausencia o desaparición de los hombres en la familia conlleva la disminución de la autoridad masculina en esta unidad social, causando una de las preocupaciones principales del patriarcado, exigiendo crear una nueva versión del género masculino, llamándolo el “hombre de familia u hombre social” (Grémaux, 1993: 244; Tarifa, 2007:87). Esto ocurre mediante la construcción artificial de la identidad masculina sobre el cuerpo femenino de una persona virgen.

Tal y como otras prácticas y costumbres performativas, asumir el papel masculino en esta tradición balcánica es un proceso formado por tres factores:

- **Agente actuante:** la persona femenina o la virgen que toma el papel del hombre.
- **Sujeto de representación:** la figura del hombre de familia u hombre social.
- **Agente receptor o público:** cada miembro de la familia de la persona que jura, así como los/as habitantes de la comunidad.

Al igual que el personaje teatral, el sujeto de representación en este caso, el hombre social, es un concepto imaginario que se construye sobre el cuerpo de la persona actuante, mediante un proceso a menudo desarrollado desde fuera hacia dentro, según los siguientes pasos:

- a. **Transformación de la apariencia física:** en este paso las vírgenes llevan a cabo una serie de acciones destinadas a modificar su apariencia física con el fin de adaptarse lo más fielmente a las referencias que el patriarcado asocia al género masculino. Para ello, cortan su pelo, se disfrazan de hombres y se vendan estrechamente el torso para prevenir el crecimiento de sus pechos (Karanović, 1991: 00:16:40 - 00:19:20 [Película]; Grémaux, 1993: 251).
- b. **Cambio de la voz:** en algunos casos esta referencia corporal de relevancia también sufre cambios fundamentales, entre ellos cabe destacar, Töne, la virgen albanesa, para parecerse más a los hombres, modificaba su tono de voz, su acento, así como su estilo de expresión (Grémaux, 1993: 254).

- c. **Imitación de gestos y comportamientos:** en este paso, el agente actuante o la virgen no sólo cambia su apariencia física, sino también su lenguaje gestual. Por una parte, imita los gestos masculinos, aprendiendo a dar órdenes, escupir, fumar tabaco, reprimir las lágrimas, etc., por otra, se dedica a realizar tareas y actividades tradicionalmente atribuidas a los hombres, tales como la construcción, el trabajo en el campo, el manejo de objetos pesados, la tala de árboles, etc. (Karanović, 1991: 00:19:35, 00:21:22 y 00:39:18 [Película]).

Cabe señalar que algunas vírgenes aprovechan su nuevo estatus social de ser hombre, como estrategia de *desidentificación* (Muñoz, 1999: 39), para realizar aquellas actividades socioculturales prohibidas para las mujeres¹¹¹. Entre ellas, Milicia quien después de su cambio de nombre a Mikas, obtuvo el derecho de voto para las elecciones parlamentarias; Töne pudo aprender tocar instrumentos tradicionales; Stana, la virgen montenegrina, mostró gran interés en la caza y el tiro; y Durgjane, la virgen serbia, decidió ser docente en una escuela de primaria (Grémaux, 1993: 251- 265).

- d. **Reformulación de relaciones sociales:** renunciar al género femenino conlleva cambios fundamentales en el estado social de la virgen, dando lugar a la reformulación de sus relaciones tanto con su familia como con otras personas de la comunidad. Dentro del hogar se sitúa en una posición superior, asumiendo la autoridad y delegando las tareas del hogar (lavado de ropa, limpieza de la casa, preparación de la comida) a su madre y otras hermanas (Karanović, 1991: 00:25:40 - 00:35:20 [Película]), mientras fuera de casa establece amistades con los hombres de la comunidad, pasando mucho tiempo con ellos en los bares y teterías, jugando a las cartas, participando en luchas y otras competencias tradicionalmente consideradas masculinas (Grémaux, 1993: 267).
- e. **Reformulación de prácticas y relaciones sexuales:** tras renunciar a su feminidad la virgen es tratada como hombre, lo que afecta a su orientación y relaciones sexuales, prohibiéndole tener sexo tanto con hombres como con mujeres; teniendo en cuenta que la heterosexualidad era la única práctica sexual aceptada en aquella época en los

¹¹¹ Deconstrucción y reformulación de los sujetos (ideologías, tendencias, tradiciones, etc.) sobre los que ya ha sido investida una poderosa energía excluyente (Muñoz, 1999: 39). En este caso, las vírgenes aprovechan *Virdžina*, una tradición patriarcal y misógina, como una herramienta de integración e inclusión social para alcanzar sus objetivos.

Balcanes. No obstante, algunas se sentían atraídas por mujeres, entre ellas, Mikas, según el testimonio de un compañero (Grémaux, 1993: 252), o Stana, quien confiesa a su amigo su deseo por arrinconar a la hija de Milovan (p. 262). En los informes estudiados se encuentran personas que después del juramento mantenían relaciones ambiguas con su *posetrima* [hermana de sangre] como Cure Prenk Rexhinaj, la virgen albanesa y su relación con su hermana Kusi (p. 271).

- f. Exploración de la identidad masculina:** los cambios de los aspectos exteriores, tanto individuales como sociales, desembocan en la interiorización de la sensación masculina. En este sentido, la virgen, a lo largo del tiempo, se despoja de su propio género, sintiéndose cada vez más involucrada con su nuevo papel, es decir, el hombre social. En algunos casos esta integración es tan profunda que el agente actuante pierde algunos rasgos biológicamente femeninos. Un caso notable es la desaparición de la menstruación de Mikas desde los trece años, según el médico serbio Jovanovic-Batut, aunque algunas informantes cercanas a ella dudan de esta afirmación (Grémaux, 1993: 247 y 251). A pesar de todo esto, muchas vírgenes no son capaces de involucrarse plenamente con el papel del hombre social y muestran una notable resistencia, por ejemplo, Mijat en la película de Karanović (1991), quien no es capaz de renunciar a su sexualidad, por lo que finalmente rompe su compromiso, manteniendo relaciones sexuales con Stevan, un muchacho del pueblo.

Como puede observarse, el cambio de género en la tradición Virgen juramentada consta de un proceso constructivo y performativo, parecido al de la construcción e interpretación de personajes teatrales con género opuesto al interprete, en el que se construye una nueva persona con el género masculino sobre el cuerpo de una persona biológicamente femenina. Sin embargo, la forma de comunicación de cada virgen con su nuevo papel es diferente a la otra. Algunas cumplen todos los pasos, llegando a sentirse un hombre, mientras que otras no logran adaptarse a las nuevas circunstancias. Y, por último, cabe destacar que la diferencia entre una virgen jurada y un actor de teatro tiene que ver con la duración de la acción, ya que la encarnación de un personaje en el teatro es un acto temporal, mientras que convertirse en el hombre social es un cambio permanente.

Yo: Virgen jurada – Otro: Hombre de familia/hombre social. Estrategias aplicadas

Aunque las vírgenes no son actrices profesionales, instintivamente usan algunas estrategias y herramientas de interpretación para acercarse/alejarse y conectarse/desconectarse del papel del hombre de familia u hombre social, las cuales se las puede dividir bajo los siguientes grupos:

Grupo 1. Las vírgenes que comienzan por la construcción de los aspectos y rasgos identificatorios asociados al género masculino para sentirse interiormente involucradas con su papel. Algunas lo inician con el cambio de su nombre y la forma de hablar; entre ellas, Milicia adopta el nombre masculino de Mikas y Stana usa el género gramatical masculino al hablar de sí misma (Grémaux, 1993: 248 y 261). Todo este proceso es parecido a la encarnación del personaje teatral a través del trabajo sobre la apariencia y las acciones físicas, en el método de interpretación conocido como el sistema de Stanislavski, definido detalladamente en sus obras completas (1977a, 1977b y 1979).

Grupo 2. Las personas que después de jurar usan estrategias paradójicas para tomar distancia del papel de hombre social. Por ejemplo, Durgjane, después de convertirse en una virgen jurada continúa usando su nombre femenino, así como el género gramatical femenino al referirse a sí misma. Sin embargo, su vestimenta y gestos muestran los estereotipos masculinos (Grémaux, 1993: 263). Al igual que esta virgen, los/as intérpretes del teatro brechtiano usan técnicas de distanciamiento, como hablar directamente con el público y conjugar los verbos en tercera persona del singular en pasado, tomando distancia de esta manera del papel que representan (Brecht, 1964/1987: 137-138). De este modo, el agente receptor/el público no se siente familiarizado con los códigos y señales enviados por parte del agente actuante/la virgen jurada. El resultado es la producción de una sensación ambigua y extraña con respecto al mensaje recibido, lo que en el teatro épico se define como el efecto de *Verfremdungseffekt* o *V-Effekt* [efecto de alienación] (pp. 91-99), evitando así la involucración completa del espectador en lo que transcurre en el escenario.

Grupo 3. En pocos casos la persona que hace el juramento experimenta una situación transitoria, perdiendo, de manera temporal o permanente, algunos rasgos identificatorios y/o biológicos asociados a su género femenino, entre los que cabe destacar, la desaparición de la menstruación en Mikas, o el cambio de la voz de Töne, de una tesitura femenina a otra masculina (Grémaux, 1993: 251 y 254). Ambas vírgenes no

se sienten completamente identificadas ni como mujer ni como hombre, pues viven en un estado transitorio. Esta condición se parece a lo que ocurre para muy pocos/as intérpretes del teatro laboratorio-pobre de Grotowski, cuando entran en el estado *trance*, en el que la persona actuante usa sus potencias psíquicas y corporales emergidas según Grotowski (1971) “de las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (p. 10). Sin embargo, esto no quiere decir que todo esté fuera de control, por el contrario, alcanzar este momento exige alta concentración y capacidad de gestión de imprevistos “un estado alto de presencia, pero al mismo tiempo toda tu capacidad irracional y creativa está abierta” (Jelić, 2022: parte 2, traducido por Sabri Zekri, el 25 septiembre de 2023).

En la práctica, la aplicación de estas estrategias no se discierne tan claramente las unas de las otras. De hecho, la mayoría de las vírgenes sin darse cuenta usan una combinación de estrategias contradictorias; Milicia elige un nombre masculino para sentirse más hombre, aunque sigue usando el género gramatical femenino; sin embargo, Stana no cambia su nombre femenino, sino la forma de hablar, usando el género gramatical masculino.

En tales contradicciones, tanto la persona actuante como el papel que presenta influyen el uno en el otro, dando como resultado una nueva existencia cuya apariencia y comportamientos muestran rasgos ambiguos de ambos géneros. En otras palabras, la figura del hombre de familia u hombre social se construye mediante la aplicación de una serie de estrategias y comportamientos performativos a menudo contradictorios, los cuales hacen posible las inscripciones del género sobre el cuerpo de la virgen, produciendo una condición corporal ambigua y no binaria. Este aspecto se observa como un rasgo fijo en las fotografías de las vírgenes juradas, publicadas en el estudio de Grémaux (1993: 249, 258 y 260).

Agente receptor. Percepción de influencias

La construcción del hombre de familia permanece incompleta hasta que interviene un tercer factor, es decir, el agente receptor/público, en este caso, la familia de la persona que jura y otros habitantes de su comunidad que mantienen un contacto directo con ella. Sus comentarios y reacciones influyen en la nueva vivencia de la persona que renuncia a su género femenino. En la mayoría de los casos, se ve mucha resistencia por parte del público con respecto a la aceptación de una persona femenina que toma el papel del

hombre. Por ejemplo, Mikas era frecuentemente llamada por su nombre femenino Milica. En algunas ocasiones más extremas, los adolescentes la llamaban *mika-puklaca*, un término ofensivo usado para los genitales femeninos. Esto le causaba una gran indignación, lo que provocaba que les tirase piedras o, en caso de que persistiesen más, les amenazara con su pistola (Grémaux, 1993: 251).

La virgen jurada Töne tiene una experiencia más dura aún. Su participación en el movimiento guerrillero nacionalista le costó un encarcelamiento de más de un año. Durante el encierro fue tratada como una mujer, separada de sus compañeros. A nivel familiar su existencia como varón fue más aceptada. Algunos miembros de la familia sólo después de su muerte descubrieron que Töne era una persona biológicamente femenina. Aunque finalmente fue enterrada, sin recibir los honores que se brindan a los hombres¹¹² (Grémaux, 1993: 254).

La experiencia de Durgjane es más favorable que la de Mikas y Töne. Ella usaba la estructura gramatical femenina a la hora de hablar sobre sí misma. Aceptando esta condición, sus hijos adoptivos también la llamaban *teto* [tía]. A pesar de ello, a nivel social parece que fue recibida con mucha consideración. El ser profesor de la escuela, probablemente le facilitó alcanzar un estatus social de más respeto e igualdad (Grémaux, 1993: 267).

En todos estos casos, los comportamientos de las personas del entorno tienen un impacto significativo en el estado de ánimo, la salud mental, así como en la vivencia corporal de la virgen. Los testimonios afirman que Mikas tenía poca confianza en las personas desconocidas y exhibía un estado de ánimo más afligido. A nivel corporal, sus pechos crecieron de forma irregular debido a los frecuentes vendajes. Al contrario, Töne parecía una persona más alegre y con un estado de salud mental más sano. La mejor experiencia fue la de Durgjane, confesando ella misma que se sentía muy satisfecha con su nueva vida (Grémaux, 1993: 248-267).

Si bien es cierto que la práctica *Virdžina* es una solución patriarcal para compensar la falta de la figura masculina, aunque para mucha gente imbuida en este sistema una persona jurada ya no es ni una mujer ni un hombre, sino una virgen (Grémaux, 1993: 281). En otras palabras, una existencia biológicamente femenina, a la que se le permite renunciar a su feminidad y ponerse en el lugar del hombre, gracias a su juramento de

¹¹² La costumbre de su tribu no permitía que se lamentara en público la muerte de una mujer.

virginidad. A nivel performativo esta práctica consta de un funcionamiento parecido al del reciclaje del género en el teatro: un agente actuante/intérprete encarna a otra persona/papel/personaje con el género opuesto.

El resultado final a menudo no es lo que espera el sistema. La mayoría de las vírgenes juradas analizadas no se comportan como hombres ni como mujeres, sino que se expresan a través de comportamientos no binarios (Grémaux, 1993: 249, 258 y 260). En este sentido una práctica excluyente, la renuncia al género femenino para mantener viva la narrativa masculina dominante, se convierte en una estrategia de reciclaje y *desidentificación* para romper con la versión patriarcal de los modelos binarios. Todo esto destaca el papel clave del género en la transmisión de las dinámicas de poder tanto en la vida como en el escenario; considerando que “the exclusivity of women’s culture is an exclusivity of gender” [la exclusividad de la cultura femenina es una exclusividad de género] (Case, 1988: 64, traducido por Sabri Zekri, el 16 de octubre de 2024).

Virginidad-masculinidad a través de feminidad

La ambigüedad de género de las vírgenes está asociada a la “virginidad”; una noción que la cultura patriarcal vincula con las virtudes masculinas, como la resistencia a los apegos mundanos, la fuerte voluntad y la castidad. Por ello, el cambio de género en *Virdžina* consta de una narrativa patriarcal, desarrollándose en una dirección de sentido único, es decir de ser femenino a ser virgen y posteriormente a ser masculino. En este proceso los valores masculinos pasan a ser las cualidades dominantes asociadas a la virginidad, por lo que se dice “virgen” a una persona biológicamente femenina, cuyos rasgos son los mismos valores atribuidos al género masculino, como la fuerza, pureza y resistencia.

A nivel práctico, la virginidad sirve como una potente herramienta moral, impidiendo a las mujeres solteras que tengan hijos considerados “bastardos” (Grémaux, 1993: 268). Sin embargo, ser virgen no es una cualidad fija ni perpetua, sino variable y dependiente del nivel del compromiso de cada practicante y la sociedad en que se inscribe. Esto exige estudiar la función del término virgen en el contexto clásico y en la tradición balcánica: se dice *Virgo* (virgen) en latín a una persona femenina soltera y sin compromiso matrimonial, mientras el uso de *intacta* junto con *Virgo* crea un sentido más restrictivo, haciendo referencia a una persona femenina que no ha tenido relaciones

sexuales antes de la renuncia al matrimonio (Grémaux, 1993: 268). Ahora bien, la situación en la práctica balcánica es distinta. *Tobelija*, otra designación usada en lugar de *Virdžina*, es un término serbio y montenegrino, derivado de *Tövbe*¹¹³ que significa “juramento” y funciona como una doble garantía, asegurando que la virgen no solo debe renunciar al matrimonio, sino a su feminidad (Vivod, 2021 [recurso online]).

En resumen, ya sean *Virgo*, *Virgo intacta* o *Virdžina*, todas son personas biológicamente femeninas, aunque las vírgenes juradas se comportan más como hombres, lo que las distingue de otras vírgenes (Tabla 17). Una virgen jurada es una combinación de muchas referencias contradictorias, por lo que en serbio la determinaban con el prenombre *on* [él] y también con *ona* [ella], llegando a llamarla *momak-djevojka* [chico-chica] (Grémaux: 1993: 277). Esta expresión hace referencia a un ser que no es masculino ni femenino, sino un conjunto de ambos géneros; en otras palabras, un fenómeno *intergénero* que vive en una condición transitoria y no binaria, caminando entre su “Yo: feminidad” y “Otro: masculinidad”.

Tabla 17. Vírgenes; cualidades y comparaciones

	<i>Virgo</i>	<i>Virgo intacta</i>	<i>Virdžina / Tobelija</i>
Objetivos	Impedir la reproducción de hijos bastardos.	Impedir la reproducción de hijos bastardos.	Compensar la falta de varones en la familia, de manera permanente.
Acto	Renunciar al matrimonio.	Renunciar al matrimonio.	Renunciar al género femenino y al matrimonio.
Características	Soltera, pura y resistente.	Soltera, pura y resistente.	Soltera, resistente y permanente.
Actuante	Biológicamente femenina.	Biológicamente femenina.	Biológicamente femenina.

¹¹³ *Tövbe* es un término turco de origen árabe y significa retorno. En la terminología islámica significa regresar del pecado a Dios. Esto ocurre cuando una persona después de cometer un pecado se siente culpable y decide jurar no volver a cometerlo.

Sujeto de representación	Virgen.	Virgen intacta.	Hombre de familia u hombre social.
Agente receptor	Convivientes Sociedad de pertenencia.	Convivientes Sociedad de pertenencia.	Miembros de la familia de la persona que hace el juramento y los/as habitantes del pueblo.

Hacia el género tercero/reciclado

El estudio de la performatividad de género a través de los cinco fragmentos, las relaciones e interrelaciones entre el discurso de *desidentificación* y el de reciclaje del género, así como la ambigüedad y androginia de las mujeres que renuncian a su género en la tradición *Virdžina* nos hace recordar una mesa de taracea, ubicada en una de las capillas del monasterio de la Cartuja (Figura 70). En 2019, por primera vez, vimos dicha obra de arte. Las patas de esta mesa tienen la forma de una figura mitológica híbrida con el cuerpo de un animal, los pechos femeninos humanos y el rostro de un hombre con barba¹¹⁴.

Figura 70. Mesa de taracea



Nota. Por Zekri, S. 2022. Fotografía. Las patas de la mesa de taracea con la forma de una figura híbrida y ambigua, Monasterio de la Cartuja, Granada. Recuperado del archivo propio.

Como observarse en la fotografía, la combinación de las referencias de ambos géneros, barba y pechos femeninos sobre el cuerpo de un animal desconocido sin

¹¹⁴ Según Ceferino Navarro, conservador del Monasterio de la Cartuja, no hay ningún dato publicado sobre la mesa, siendo posiblemente una donación relativamente reciente (comunicación personal no editada vía correo electrónico, el 24 de octubre de 2022).

género/sexo concreto da lugar al nacimiento de una figura híbrida y andrógina, cuya apariencia no binaria está asociada a su función intermedia; es decir, conectar el suelo y el tablero de la mesa por un tiempo indefinido, lo que simbólicamente hace referencia a dos ambientes opuestos, la tierra y el cielo, lo divino y lo humano, lo mortal y lo inmortal. Esta condición hace recordar el mito de Atlas, el titán al que Zeus condenó a cargar la bóveda celeste sobre sus hombros hasta el fin del mundo.

Las vírgenes balcánicas también viven en un estado intermedio e indefinido, entre la masculinidad y la feminidad, lo femenino biológico y lo masculino social, lo cierto y lo incierto, siendo responsable de la familia para el resto de su vida, despojándose de su feminidad, reemplazándola por la masculinidad. Ganar la posición del hombre de familia está asociada a la virginidad, por la que la persona jurada debe despojarse de su feminidad, reemplazándola por la masculinidad. Este autosacrificio da lugar a muchas confusiones y contradicciones con respecto a la construcción binaria del género.

Las vírgenes balcánicas también viven en un estado intermedio e indefinido, entre la masculinidad y la feminidad, lo femenino biológico y lo masculino social, lo cierto y lo incierto, siendo responsable de la familia para el resto de su vida. Ganar la posición del hombre de familia está asociada a la virginidad, por la que la persona jurada debe despojarse de su feminidad, reemplazándola por la masculinidad. Este acto genera muchas confusiones y contradicciones dando como resultado la construcción y performatividad no binaria del género.

En tales circunstancias, el estado tercero llega a tener cierta validez, a lo que Grémaux llama “tercer género” (1993: 280), haciendo hincapié en el estado *intergénero* y/o *transgénero* de las vírgenes juradas. Su propuesta no es una mera combinación estereotipada de gestos y rasgos físicos para definir una nueva identidad de género, sino un bricolaje creativo y delicado, del cual emerge una existencia humana genuina con una forma de vida diferente. Esta afirmación pone de manifiesto cómo una costumbre patriarcal, sin planificación previa, da a luz a un fenómeno no binario en lugar de construir el género masculino; un discurso considerado controvertido, tanto en su época como hoy en día.

El “tercer género” no sólo existe en la vida real, sino también en el contexto teatral, surgiendo concretamente de la relación del intérprete y el personaje, en la que el cuerpo del actor sirve como una superficie, sobre la que se construyen los

comportamientos del personaje, al igual que la construcción de la figura del hombre social sobre el cuerpo de la virgen jurada. Esta afirmación tiene más sentido una vez que un/a actor/actriz representa un personaje con el género opuesto al suyo. En principio, ambos, actor y personaje, muestran mucha resistencia para iniciar la conversación, aunque finalmente se diluyen el uno en el otro. De este encuentro, surge una nueva existencia, cuyo cuerpo es el mismo cuerpo del agente actuante, mientras su apariencia y comportamientos están influenciados tanto por los de su intérprete como los de su personaje.

Las aportaciones de los métodos de interpretación enriquecen aún más las dinámicas y subversiones de género, tanto en el teatro como en la tradición *Virđžina*. El sistema de Stanislavski se centra en la interiorización del papel, permitiendo al actor conectar emocionalmente con el personaje que representa. Por otro lado, el distanciamiento brechtiano invita al agente receptor a reflexionar sobre la construcción social del género y su artificialidad en el teatro. Y alcanzar el estado *trance* en el teatro pobre de Grotowski, ayuda al intérprete explorar su yo interior y crear un espacio íntimo donde la performatividad de género/sexo puede manifestarse de manera más tangible mediante los comportamientos y expresiones corporales. La combinación de estos enfoques da como resultado que el “tercer género” se revele no solo en el escenario, sino que también influye en la percepción del público.

Todo este proceso, ya sea en la tradición balcánica o en el teatro, desde el momento en que un/a agente actuante toma un papel con el género opuesto, hasta que nace la nueva persona/identidad, se define como la deconstrucción y el “reciclaje del género, su performatividad y manifestaciones corporales”. El resultado a menudo es una condición contradictoria y transitoria, en la que el cuerpo siente una cosa, aunque expresa otra; en otras palabras, una nueva existencia en un cuerpo vivo con rasgos ambiguos transitorios. Esta afirmación se pone de manifiesto a través de la autodefinición de una virgen jurada “I am a maiden with a man's heart in my chest” [soy una doncella con corazón de hombre en el pecho] (Grémaux: 1993: 277, traducido por Sabri Zekri, el 25 de septiembre de 2023).

La interlocutora se encuentra en una condición transitoria, caminando entre los dicotómicos paradójicos; a nivel corporal se identifica como femenina, tal y como una doncella, aunque interiormente, se siente un hombre. En tales circunstancias, se concede cierta validez al estado *intergénero*, lo que en nuestro discurso hemos definido como el

género reciclado¹¹⁵. La reflexión de esta virgen sobre sí misma hace también recordar la apertura del primer acto de *La Orestea* de Esquilo, en la que el centinela describe la cualidad androgénica de Clitemnestra, la dueña del palacio: “ὅδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. (vv. 10-15)” [Tal es el dominio de un expectante corazón de mujer con pensamientos de hombre] (Esquilo, 2021: 57, traducción de Calvo Martínez).

Es cierto que hay mucha diferencia entre la virgen (mujer que renuncia a su género femenino) como un caso real y Clitemnestra como un personaje teatral. Pero también hay puntos en común entre ambos, sobre todo la ambigüedad y androginia que exponen con respecto a sus comportamientos sociales. La comparación entre ambos casos está detalladamente mencionada en la tabla 18. Tanto Clitemnestra como la virgen juramentada, se ponen en el lugar masculino, realizando las tareas tradicionalmente atribuidas a los hombres, como mandar, gobernar, hablar en público y proteger su familia. Aunque, el papel del hombre les da mucho poder, afecta a su identidad, creando contradicción entre su sexo biológico y género social¹¹⁶. Las paradojas ocurren también a nivel práctico, más concretamente, la interpretación de una persona con el género opuesto. En ambos casos, el género del agente actuante/intérprete y el del papel que presenta/sujeto de representación influyen el uno en el otro.

Con respecto a la virgen jurada, la situación es más sencilla. En este caso, la construcción e interpretación del género opuesto ocurre una vez, es decir, una persona femenina renuncia a su género y asume el papel del hombre social. Ahora bien, la encarnación de Clitemnestra por un hombre es más complejo y contiene más capas. En primer lugar, un intérprete masculino representa el papel de este personaje y, posteriormente, Clitemnestra se encarga de las tareas de Agamenón (Esquilo, 2021: 17). De este modo, un personaje femenino cuyas intenciones son masculinas, se construye

¹¹⁵ Considerando que esta persona es biológicamente femenina, la performatividad y energía masculina de vez en cuando no coincide con su ser interior. Por un lado, se comporta como un hombre para proteger a su familia; por otro, desea regresar a lo que era antes del juramento. Del mismo modo, su performatividad corporal está afectada por las inscripciones socioculturales del género masculino, lo que genera contradicciones y discordancias en la gestualidad, la forma de hablar, el tono de voz, la apariencia, entre otros aspectos.

¹¹⁶ Lo que dice este personaje refleja la complejidad de la identidad de género/sexo, apuntando a que el corazón como una zona más sensible y feminizada puede albergar pensamientos y deseos tradicionalmente considerados masculinos. Esta condición está asociada a la performatividad social ambigua de género en Clitemnestra; por un lado, es una mujer, madre y reina; por otro, se encarga de tareas que el sistema patriarcal atribuye a los hombres, como gobernar el palacio en la ausencia del rey, llevar a cabo un golpe de estado y matar a su esposo con un hacha. Su forma de vivir y sus intenciones masculinas desbordan la performatividad e inscripciones binarias de género/sexo, desafiando así las normas sociales establecidas.

sobre el cuerpo de un intérprete masculino. Lo que ocurre es un teatro dentro del teatro, un actor hace un personaje que en la historia ocupa el lugar del otro.

Tabla 18. Comparaciones: *Virgen juramentada* y *Clitemnestra*

Virgen	Clitemnestra
<i>La tradición balcánica Virdžina</i>	<i>La Oresteia de Esquilo</i>
Es un caso real. Una persona biológicamente femenina toma el papel del hombre en la vida cotidiana para proteger su familia.	Es un teatro dentro del teatro. Es decir, un intérprete masculino representa el papel de un personaje femenino en el escenario. Después Clitemnestra toma el papel del hombre social, gestionando las tareas asociadas al género masculino en la historia de la obra.
Agente actuante femenino renuncia a su género.	Intérprete masculino del teatro encarna otro género sobre su propio género.
Hombre de familia u hombre social es el sujeto de representación en esta tradición.	Clitemnestra es el papel/sujeto de representación.
La representación de comportamientos asociados al género opuesto al propio.	La interpretación teatral de los comportamientos asociados al género/sexo opuesto al propio.
Se construyen los aspectos sociales del género masculino sobre el cuerpo femenino.	Se representa los aspectos femeninos de un personaje teatral con intenciones masculinas sobre el cuerpo de un intérprete masculino
Agente actuante vive en un estado transitorio e <i>intergénero</i> .	Intérprete puede reciclar y deconstruir los aspectos corporales del género/sexo.

En definitiva, ya sea en un caso real o teatral, tomar/representar el papel de una persona con el género opuesto al propio influye tanto en la apariencia como en los comportamientos del intérprete/agente actuante, generando ambigüedad y enredo. El resultado es una persona que vive en un estado transitorio respecto a la identificación de

su género. A este ente, en un contexto real, se le denomina “tercer género” (Grémaux, 1993: 280), a lo que en nuestro estudio decidimos llamarlo una persona/un personaje con el “género reciclado”.

Tales subversiones de género, tanto en la vida cotidiana como en el escenario, dan como consecuencia la *queerización*¹¹⁷ de los aspectos externos e internos del sujeto de representación, de manera similar a lo que ocurre con respecto a la *queerización* de las formas geométricas presentadas en la figura 69 (p. 354), así como la creatura híbrida no binaria de las patas de la mesa del monasterio de la Cartuja en la figura 70 (p. 366). Como fue mencionado en el capítulo III de la tesis, apartado “*Naghsh. De la literatura al teatro*” (pp. 279-285), el cambio y reciclaje del género se encuentra también en las prácticas teatrales iraníes, entre ellas la más relevante para nuestro estudio, la imitación de los diversos *naghshes* por los intérpretes *naghsh-poosh* en los espectáculos de *Ta'ziyeh*, sobre todo la representación de los papeles femeninos por los intérpretes masculinos *zan-poosh*, explicado en el apartado “*Zan-poosh/Zan-jān* [vestir/cantar la mujer] en *Ta'ziyeh*” (pp. 308-314).

Al igual que la práctica balcánica *Virdžina*, las instrucciones de *naghsh-pooshi* de origen persa pueden servir como estrategias de *desidentificación* y reciclaje, aunque para la reformulación de los métodos de interpretación teatral que se basan en un sistema binario. La aplicación de esta técnica al teatro puede generar nuevos aspectos de carácter ambiguo y *queer*. En otras palabras, un intérprete del teatro contemporáneo que emplea las estrategias de imitación empleadas en las prácticas teatrales antiguas para encarnar personajes con un género/sexo opuesto al suyo, pone en tela de juicio las normas establecidas sobre la identificación de las personas según el género/sexo.

Tales conexiones e interacciones entre la performatividad de género, la *desidentificación* de Muñoz (1999) como una estrategia complementaria, el reciclaje a través de la técnica *naghsh-poosh* y la construcción social del género en la tradición *Virdžina*, nos llevaron a elegir un estudio de caso teatral de carácter interdisciplinar y experimental. Más concretamente, decidimos aplicar las instrucciones de *zan-pooshi* [vestir la mujer] para la creación de una obra de teatro inspirada por tres escenas, donde

¹¹⁷ Término empleado por el doctorando en el contexto teatral, apuntando a la construcción y caracterización ambigua y no binaria de un personaje en el escenario, mediante el uso paradójico de rasgos, gestos y pautas asociadas a la identificación binaria y tradicional de género/sexo de las personas. Este tema está explicado con más detalles en la nota a pie número 56, mencionada en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167).

los personajes femeninos Clitemnestra, Isabella y Zaynab se encuentran con sus homólogos masculinos Agamenón, Ricardo II y Yazid I. Esta estrategia nos permite examinar la viabilidad y funcionamiento del reciclaje de género en el escenario, de lo que trata el capítulo siguiente.

**CAPÍTULO V. ESTUDIO DE CASO. EL GÉNERO DEL TEXTO AL
ESCENARIO. *EST(¿?)S* TRES: CLITEMNESTRA, ISABELLA DE
VALOIS Y SAYYIDAH ZAYNAB**

Observando el género en escena: Contexto y enfoque metodológico

En los capítulos anteriores hemos estudiado la performatividad, las inscripciones y construcciones sociales de género, así como sus aplicaciones al teatro y viceversa, definiendo el reciclaje como una propuesta artística de deconstrucción y reformulación, la *desidentificación* como una estrategia de supervivencia y finalmente, dando a conocer la técnica *naghsh-poosh*, especialmente, *zan-poosh*, estudiando sus aportaciones como una herramienta de *queerización* y reciclaje de la construcción binaria del género/sexo del personaje teatral.

En el capítulo actual, se aborda una cuestión central que también destaca Mariusz Błaszczak, director de teatro y maestro de Aikido, en su entrevista (2023b): “Am I free from seeing gender in the theatre or not?” [¿Soy capaz de liberarme de percibir/ver el género en el teatro?] (00:20:47 - 00:21:52 [Entrevista; Vídeo], traducido por Sabri Zekri, el 10 de octubre de 2023).

Esta reflexión invita a cuestionar cómo las representaciones teatrales pueden desafiar o reforzar las percepciones tradicionales del género, explorando las interpretaciones más libres y menos condicionadas. Como luchador de artes marciales, Błaszczak no da mucha importancia al papel de género/sexo “if someone put the knife in my heart, doesn't matter if it was a woman or a man. I lost from this great warrior” [si alguien me clava el cuchillo en el corazón, no importa si es una mujer o un hombre, he perdido contra un gran guerrero]. Sin embargo, como artista de teatro no proporciona una respuesta clara “maybe the gender can be disappeared, but why and how” [tal vez el género puede hacer desaparecer, pero por qué y cómo] (00:20:47 - 00:21:52 [Entrevista; Vídeo], traducido por Sabri Zekri, el 10 de octubre de 2023).

En el presente capítulo buscamos las posibles respuestas sobre las influencias y aportaciones del género en el trabajo del intérprete, para luego examinar la viabilidad de la propuesta de reciclaje de género en el teatro. Para ello, a través de las instrucciones de *naghsh-pooshi* exploramos las diferentes posibilidades de representación de los tres personajes teatrales, Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*, estudiando así las interacciones del género/sexo del actor y el del personaje, así como sus influencias en la percepción del público. La metodología aplicada es una combinación de varias herramientas y estrategias, tanto teóricas como prácticas, entre ellas: el análisis de los textos teatrales, el trabajo de campo y el análisis de datos recogidos.

El estudio de caso elegido para la investigación se divide en dos partes principales: un estudio teórico y una serie de actividades prácticas realizadas a lo largo de estancias predoctorales. En la primera parte de este capítulo proporcionamos un análisis teórico sobre los actos y discursos pronunciados por los tres personajes femeninos recogidos de los textos teatrales siguientes: Clitemnestra de *La Orestea* (Esquilo, 2021), Isabella de Valois de *Ricardo II* (Shakespeare, 2008: 123-213) y Sayyidah Zaynab del *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135).

La segunda parte se dedica a explicar los pasos y actividades realizadas en la fase práctica de la investigación, detalles y datos recopilados durante los talleres de reciclaje de género en los intérpretes, así como las muestras finales relevantes. También se incluyen los hallazgos del proceso de encarnación teatral de los personajes analizados en la primera parte. Cada apartado se cierra a menudo con una serie de tablas comparativas, esquemas y fotografías de las obras representadas al final de las estancias artísticas.

Por último, queremos señalar que, para hacer el análisis teatral de los tres personajes femeninos mencionados, tuvimos que comparar varias ediciones y traducciones de los textos mencionados. Finalmente, elegimos las siguientes versiones para nuestro estudio, dado que muestran una alta calidad y fidelidad al respecto de los textos originales:

- *La Orestea*: la versión bilingüe, griego-castellano, editada y traducida por José Luís Calvo Martínez (2021); la traducción castellana de Vicente López Soto (1980); y la traducción farsi de Abdollāh Kowsari (2011 [1390SH.]: 45-115).
- *Ricardo II*: la edición de C.H. Hereford (s.f.); la versión editada por Stanley Wells y Gray Taylor (1997: 367-397); la traducción castellana de la obra, editada por Ángel-Luis Pujante (2008: 123-213).
- El *Sermón de la señora Zaynab en Damasco*: la edición bilingüe, árabe-castellano de un traductor anónimo, publicado en Wikishia (2024[En línea]) y la edición bilingüe, árabe-farsi, recogida de *Biḥār al-ʿAnwār al-Jāmiʿah li-Durar ʿAkḥbār al-ʿAʿimmah al-Aṭḥār* [Océanos de Luces: un Compendio de las Perlas de las Narraciones de los Puros Imānes] (Maÿlisi, 1983: 132-135).

Parte I. Un Análisis teatral: Clitemnestra, Isabella y Zaynab

En el mundo globalizado actual, las metodologías comparativas desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de estudios interdisciplinarios. Todo puede ser objeto de comparación; en ocasiones, se contrastan espacios y/o tiempos que carecen de una relación histórico-cultural evidente. Ahora bien, ¿cómo se puede comparar tres personajes teatrales que pertenecen a épocas y culturas diferentes, es decir, Clitemnestra del teatro griego, Isabella de Valois del teatro isabelino y *Sayyidah Zaynab* de la práctica teatral *Ta'ziyeh*? ¿Existe realmente alguna conexión entre estos casos?

Durante la investigación varias personas nos han planteado estas cuestiones, algunas llegando a sugerir el estudio de Antígona, Electra, Medea, Cleopatra y Ofelia, otros personajes femeninos del teatro griego y teatro isabelino, abundantemente analizados desde los estudios feministas en numerosas obras, entre ellas, *El grito de Antígona* (Butler 2001), *La mujer en la Grecia clásica* (Mossé, 1990), *De Electra a Helena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica* (Fraga Iribarne, 2001), *Shakespeare without women: representing gender and race on the Renaissance stage* (Callaghan, 2000), *Enter the body: women and representation on Shakespeare's stage* (Rutter, 2001), *Shakespeare and sexuality* (Alexander y Wells, 2001) y la obra de Case (1988) introducida en el capítulo I de la tesis.

Es cierto que estas mujeres cometen actos contra el sistema dominante, sin embargo, no aportan tanto al cambio de la narrativa patriarcal. Sus decisiones tienen la raíz en motivos más personales, girando a menudo sobre los asuntos de los hombres; Electra planea el asesinato de su madre para vengar la muerte de su padre; Antígona, desobedeciendo las órdenes de Creonte, entierra el cuerpo de su hermano; Medea, asesina a sus hijos para vengar una infidelidad de su esposo; y, Cleopatra usa la sexualidad y belleza como armas seductoras para mantenerse en el poder.

Al contrario, las mujeres de nuestro estudio tienen la intención o, por lo menos, la posibilidad de hacer cambios fundamentales en el sistema. Aunque están separadas en el tiempo, espacio, religión y cultura, las tres sufren de exclusiones y marginaciones socioculturales parecidas, ya que viven en sociedades dominadas por los hombres. Siendo reinas, Clitemnestra e Isabella de Valois, o hermana del Imán Hossein, *Sayyidah Zaynab*, no disfrutaban de grandes privilegios, pues son mujeres, estando obligadas a seguir las reglas impuestas por los hombres, entre ellas, no actuar ni dar discurso en público.

Sin embargo, ellas sin desobedecer necesariamente las normas, aceleran el derrocamiento del patriarcado. Sus decisiones y comportamientos están alimentados por motivos sociopolíticos, dando lugar a cambios en el orden narrativo del poder, del masculino al femenino. En cierto modo, estas tres mujeres viven en un estado social similar al de las vírgenes juradas estudiadas en el capítulo anterior, apartado “Género Reciclado en la tradición *Virdžina* [Virgen juramentada]” (pp. 355-366). Es decir, las circunstancias las obligan a realizar tareas que el sistema patriarcal atribuye al género masculino. *Shirzan*, literalmente mujer-león, es el término que se usa en farsi para definir a este tipo de mujeres, apuntando simbólicamente a una persona biológicamente femenina, cuya fuerte voluntad y paciencia le ayudan a sobrevivir dentro del sistema (Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-d [En línea]).

La aplicación de este término al contexto de género crea un sentido no binario, haciendo hincapié en los comportamientos andróginos y ambiguos de los personajes femeninos de nuestro estudio. Ellos solos y sin apoyo se enfrentan al sistema patriarcal totalitario, cuyo punto débil es la resonancia de la voz femenina: Clitemnestra mata a Agamenón, representante de los dioses en la tierra, comandante en jefe de los griegos y cabeza de familia; Isabella de Valois cambia la memoria masculina a través de la narración, desafiando así la legitimidad del rey que se considera la sombra de Dios en la tierra; y *Sayyidah Zaynab*, se revela contra Yazid I, delegado de Dios y califa de la comunidad musulmana.

Habla femenina, oratoria, lamentación y narración son las armas que ellas emplean para penetrar en el sistema y reciclarlo desde dentro, de la misma forma que la estrategia de *desidentificación* fue utilizada por los/as artistas del estudio de Muñoz (1999), explicado en el capítulo III de la tesis (pp. 314-323). En esta lucha, la feminidad les otorga cierta inmunidad, ya que el patriarcado las considera sujetos inferiores y no sabe cómo reaccionar ante ellas. Cualquier respuesta puede generar consecuencias inciertas; eliminarlas es un desafío para el sistema, aunque guardar silencio señala la pasividad y desesperación de la autoridad masculina. Así que, su desobediencia civil, es decir, actuar y hablar en público contra los hombres, provoca la esterilización del patriarcado, convirtiéndolas en símbolos de la resistencia femenina, tanto en su tiempo como hoy en día.

La manera de interpretación de estos personajes es otro aspecto clave que nos condujo a elegirlos para el objeto de estudio, puesto que los tres pertenecen a prácticas

teatrales, donde los personajes femeninos fueron interpretados por actores masculinos. Clitemnestra a través de los actores masculinos que llevaban máscaras, en el teatro griego (Zeitlin, 2002: 107 y 121); Isabella de Valois mediante los intérpretes a menudo adolescentes, disfrazados de mujeres, en el teatro isabelino (Howard, 1998: 47-51); y Sayyidah Zaynab por los actores masculinos *zaynab-poosh* con las caras tapadas por una tela transparente conocida como *yāshmāq* en los espectáculos de *Ta'ziyeh* (Shahidi, 2001: 423; Figura 64). Este tema está explicado con detalles en el capítulo III de la tesis, apartado “*Zan-poosh/Zan-jān* [vestir/cantar la mujer] en *Ta'ziyeh*” (pp. 308-314).

La representación de personajes femeninos por intérpretes masculinos en estas prácticas teatrales tiene múltiples implicaciones. Principalmente, puede estar asociada a las restricciones y limitaciones impuestas a las mujeres en ciertos contextos culturales, donde a menudo no se les permitía actuar en el teatro. Aunque, por otro lado, afirma una función metafórica crucial del teatro, es decir, la capacidad de los actores para transformarse y convencer al público de que son alguien completamente diferente. Esta cualidad de metamorfosis y representación es la esencia fundamental del teatro, permitiendo a intérpretes adoptar una identidad distinta a la propia.

En resumen, la representación de los personajes femeninos por los intérpretes masculinos destaca tanto las limitaciones históricas hacia las mujeres como la naturaleza transformativa y metafórica del teatro. Por otra parte, las representaciones del género/sexo opuesto al propio ponen en duda la división y encarnación binaria de los personajes, generando imágenes y perspectivas ambiguas y/o no binarias en la percepción del público.

De hecho, la interpretación de las figuras teatrales no necesariamente depende de las cualidades físicas, edad o género/sexo, sino que está asociada a la esencia del acto de “representación”, es decir, encarnar y exponer una persona imaginaria mediante la interferencia del “otro: el agente actuante vivo”¹¹⁸. Sin embargo, en algunas ocasiones la imagen representada no coincide con lo que está escondido detrás de la máscara, sobre todo si el género del intérprete es distinto al del personaje que representa. En tales circunstancias surgen contradicciones y manifestaciones corporales ambiguas, tal como ocurre en la construcción del “hombre social” por las personas femeninas en la tradición

¹¹⁸ Persona imaginaria hace referencia a la palabra persona o personaje, en griego πρόσωπον, pronunciado prósopon, literalmente delante de la cara, o bien máscara; Actor: ὑπόκρισις, pronunciado hypokrites (Zeitlin, 2002: 121; Pavis, 1980: 354).

Virdžina [Virgen juramentada], explicada en el capítulo IV de la tesis (pp. 356-361). Esta afirmación se comprende mejor a través de su puesta en escena; en este caso, mediante los personajes que hemos elegido para este estudio de caso.

Clitemnestra. De la mitología a La Orestea de Esquilo

El primer caso del análisis es Clitemnestra, hija de la mítica Leda, reina de Micenas, esposa de Agamenón y madre de Ifigenia, Electra y Orestes (Esquilo, 2021: Intro). En la Antigua Grecia ella es uno de los personajes femeninos que comete varios actos tradicionalmente considerados criminales, combinando el traicionero asesinato de su marido con el adulterio (Foley, 2001: 201). Sus decisiones y comportamientos desde una mirada moralista y patriarcal se consideran vergonzosos. Sin embargo, desde nuestro punto de vista feminista contemporánea lo que hace es rebelarse contra las normas establecidas de su época, desafiando el sistema y la narrativa dominante masculina.

Clitemnestra no se comporta como Antígona, conocido personaje femenino del teatro griego, quien defiende las reglas divinas subterráneas. Al contrario, la reina de Micenas no guarda respeto a las normas establecidas por Zeus, sino que tiene la intención de contravenirlas, poniéndose encima del poder, reestableciendo el sistema matriarcal. Antígona quiere enterrar el cuerpo de su hermano muerto, mientras Clitemnestra mata primero a su marido, con sus propias manos, y después lo quiere enterrar “τοῦτο: πρὸς ἡμῶν / κάππεσε, κάθανε, καὶ καταθάψομεν (Aga., vv. 1551-1552)” [por mí es por quien ha sucumbido, que él ha muerto, y él será enterrado] (Esquilo y Soto, 1980: 79). Su acto en cierto modo se considera una revuelta feminista contra la dominación del patriarcado.

Tal y como ella misma apunta, el hombre de su época es todo “perro guardián de nuestros establos, cable salvador de la nave, firme pilar de la elevada mansión, tierra que aparece ante los marineros, el más bello día para contemplar después de la tormenta” (Esquilo, 2021: 120). Este absoluto dominio exige a este *shirzan* planificar un cambio profundo a nivel sociopolítico. La Batalla de Troya y la ausencia de Agamenón le dan la oportunidad de tomar el papel del hombre, ejercer su poder, convirtiéndose en el único personaje femenino de las tragedias griegas, cuyo nuevo estado social le ayuda a hacer caer el sistema patriarcal.

Antes de aparecer en los textos de teatro, Clitemnestra es una figura mitológica, mencionada en varios pasajes de *La Odisea* de Homero, descrita como una mujer tramposa, involucrada en la muerte de su esposo. Según Calvo Martínez (Esquilo, 2021) la narración homérica sobre matar a Agamenón está influenciada por varias fuentes, entre las que cabe destacar, las versiones jonias y dorias. Las fuentes de origen jonio a menudo atribuyen sólo a Egisto el asesinato del rey, presentando a Clitemnestra como la colaboradora secundaria, mientras en las versiones dorias Clitemnestra es quien planifica el crimen y Egisto solamente lo hace (P. 9).

En cuanto al teatro, las versiones dramatizadas proporcionan narraciones más coordinadas, presentando a menudo a Clitemnestra como la única responsable directa del asesinato del rey. *La Orestea* de Esquilo no es la única obra que aborda este asunto. Sófocles y Eurípides también escriben dos tragedias, ambas tituladas *Electra*, en las que Clitemnestra defiende el asesinato de Agamenón, justificándolo como un acto inevitable para reestablecer la “justicia” (Foley, 2001: 201; Fraga Iribarne, 2001:61). Su respuesta al coro en revela su intención: “μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην / κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος, / ἢ τ’ αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος / καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος / πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων / ἰσοτριβῆς. ἄτιμα δ’ οὐκ ἐπραξάτην (*Aga.*, vv. 1432, 1438 y 1440-1445)” [por la Justicia cumplida con mi hija. Aquí, yace el que me mancilló / Ésta es su cautiva, vidente y concubina, su fiel adivina y compañera de cama] (Esquilo, 2021: 161-163).

Como puede observarse, la reina presenta la venganza, envidia y humillación como causas principales de su acto, sin embargo, no todo es tan sencillo y personal como Clitemnestra nos cuenta. De hecho, existen otras intenciones escondidas, relevantes con el género y su relación con el poder político. Teniendo en cuenta que esta mujer es regente de su respectivo reino en la ausencia del rey, la delegación temporal del poder le da la oportunidad de definir una nueva justicia, reformulando el orden narrativo y cambiando las reglas basadas en la sangre paterna.

Los sujetos de la reforma de Clitemnestra son pilares del sistema *zeusiano*, es decir, la justicia de Atenea, diosa nacida de la cabeza de su padre Zeus, cuyas circunstancias de nacimiento la alejan del sentimiento de feminidad, situándola del lado de los hombres (Esquilo, 2021: 333); el poder de Agamenón, representante absoluto de Zeus en la tierra (p. 61); y la sangre paterna de Orestes, príncipe protegido por los dioses, que debe matar a su madre, recuperando su herencia (p. 255).

Por ello, el asesinato de Agamenón permite a Clitemnestra acabar con los valores patriarcales y regresar a las reglas matriarcales, lo que queda bien reflejado en *La Orestea* de Esquilo, una tragedia en tres actos *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. La presencia de Clitemnestra se ve en todas partes de esta obra, sobre todo en el primer acto, donde el autor se centra en los aspectos andróginos de este personaje, llegando a asociarlos a motivos sociopolíticos. Sin embargo, ella no es el único personaje femenino de la obra. Existen también otras figuras femeninas cuya postura respecto al patriarcado las pone frente o al lado de la reina. Sobre todo, su hija Electra apoya el predominio masculino, derramando sus libaciones para los dioses protectores del hogar paterno, invocando a su padre:

κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος: ἐκ δὲ χρημάτων / φεύγων Ὀρέστης ἐστίν,
οἱ δ' ὑπερκόπως / ἐν τοῖσι σοῖς πόνοισι χλίουσιν μέγα. / ἡμῖν μὲν εὐχὰς
τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις / λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάορον, / καὶ τοὺς
κτανόντας ἀντικαθανεῖν δίκη. (Coef., vv. 130-131, 135-137 y 142-145)
[te suplico que regrese Orestes con buena fortuna. Pido que aparezca
alguien que te vengue, padre]. (Esquilo, 2021: 193-195)

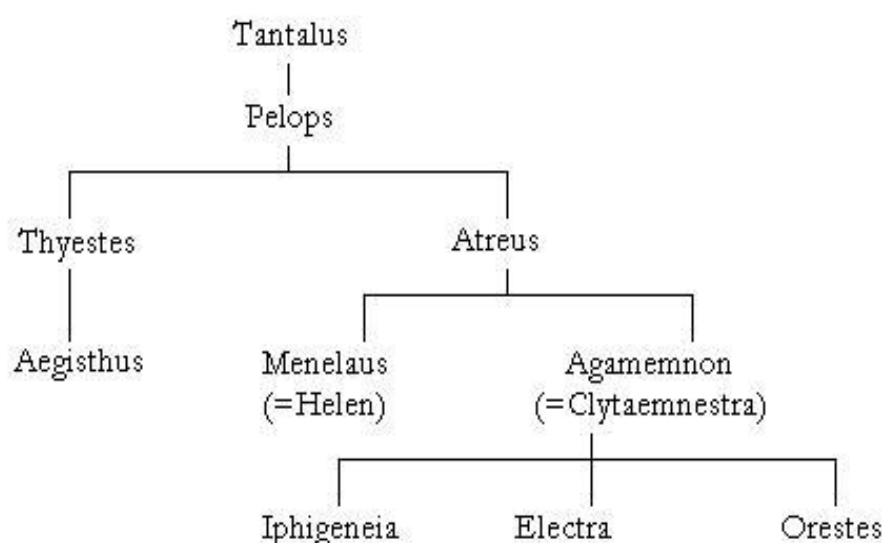
A cambio, las Erinias, protectoras del matriarcado, entregan su queja a los nuevos dioses “νῦν καταστροφὰὶ νέων / θεσμίων, εἰ κρατή- / σει δίκᾱ τε καὶ βλάβᾱ / τοῦδε
ματροκτόνο / ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιὸς νόμος / καθιππάσασθε κακὰ χερῶν εἴλεσθέ μου
(Eum., vv. 490-495 y 778-780)” [he aquí la subversión de las modernas leyes si triunfan la justicia y el perjuicio de este matricida. ¡Oh, dioses jóvenes, las viejas normas habéis pisoteado, me las habéis quitado de las manos!] (Esquilo, 2021: 313 y 337).

Pero, hacer un análisis feminista y de género del personaje Clitemnestra en *La Orestea* de Esquilo, antes de todo, exige conocer algunos acontecimientos importantes, inspirado por los cuales el autor desarrolló la historia central de su trilogía, sobre todo, la historia de la familia de Atreo y Tiestes, la traición de Helena a Menelao, la guerra de Troya y el sacrificio de Ifigenia. Estas historias alimentan las intenciones y motivaciones de los personajes principales de la trilogía de Esquilo, dando lugar al asesinato de Agamenón por Clitemnestra y, posteriormente, el de ésta por su hijo, Orestes.

De hecho, la historia de la muerte del rey por su esposa y la venganza de Orestes, son las consecuencias de una serie de asesinatos en cadena, acaecidos antiguamente entre

los miembros de la familia de Atreo (Figura 71). El primer crimen es el asesinato de los hijos de Tiestes por su hermano Atreo y el ofrecimiento de los miembros de éstos como cena al propio padre, un terrorífico acto que trajo una constante maldición para toda la familia, provocando más crímenes en generaciones sucesivas.

Figura 71. *House of Atreus family tree [Árbol genealógico de Atreo]*



Nota. Anónimo. 2022. Esquema. Este archivo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 2.5. Recuperado de Wikimedia.

El segundo crimen es la muerte de Ifigenia a manos de su propio padre, Agamenón, para ganar la batalla contra los troyanos; el conflicto surgido por la traición de Helena a Menelao en la noche de bodas, ya que ésta huye con su amante, Paris, el príncipe troyano a Troya. La flota griega está a punto de partir, pero Apolo ha parado los vientos porque algunos soldados habían violado a las vírgenes de su templo. La única solución es la sangre de una virgen, lo que exige a Agamenón sacrificar a su hija, Ifigenia, joya y adorno de la familia (Esquilo, 2021: 71).

Ninguna de estas historias está dramatizada de manera directa por el autor, ni siquiera forman parte del eje principal de la obra. Solamente algunos detalles de manera fragmentada se narran de la boca de algunos personajes, particularmente, en el primer acto, donde el coro hace varias referencias a la historia de Helena y Paris, la guerra de

Troya y el sacrificio de Ifigenia (Esquilo, 2021: 59-85). Así como las profecías oraculares de Casandra en el mismo acto de la obra sobre el crimen del Atreo (p. 135).

A pesar de que son pocas, estas historias no tienen menos importancia que la línea principal de la historia de la obra, ya que tratan sobre el predominio de lo masculino en el sistema zeusiano, abordando la maldición alojada en el palacio de Atreo, la cual como una epidemia pasa de un miembro de la familia a otro, causando cada vez más crímenes. Todos estos pequeños fragmentos forman el eje central de la trilogía de *La Oresteia* (Esquilo, 2021), la cual se centra en los dos últimos crímenes de esta cadena, el asesinato de Agamenón y el de Clitemnestra. A continuación, vemos necesario proporcionar un breve resumen sobre la historia y eventos destacados de la obra.

Argumento.

Acto I: *Agamenón*. Pasados los años, los griegos finalmente ganan la batalla. Troya ya está destruida. Agamenón con su amante, Casandra, regresa a casa. Clitemnestra está a su espera en la puerta del palacio, dándole la bienvenida frente a los ancianos de la ciudad. Sin embargo, todo esto no es más que una trampa. Como esposa de Agamenón y madre de Ifigenia, Clitemnestra está afectada por la maldición de Tiestes, cometiendo el tercer crimen. Así que, apoyada por su amante, Egisto, mata a ambos, Agamenón y Casandra. Al final de la obra, la reina confesando su acto en público, da un golpe de estado y toma la ciudad bajo su control.

Acto II: *Coéforas*. La segunda parte de la obra se inicia mientras Electra, hija de Clitemnestra y Agamenón, se lamenta en memoria de su padre, llamando constantemente a Orestes, su hermano exiliado. Como único heredero de un descendiente maldito, Orestes también de manera directa está afectado por la desgracia y maldición de su familia, cometiendo el cuarto crimen, es decir, manchando sus manos con la sangre de su madre.

Al regresar del exilio, se encuentra con su hermana ante la tumba de su padre. Reconociéndose el uno al otro, pactan juntos la trama de la venganza. Mediante engaño, Orestes acompañado por su amigo, Pílates, consigue entrar en el palacio, donde el príncipe ejecuta a la pareja culpable. Al final de la obra, tras el asesinato de su madre, Orestes ve a las tres hermanas vengadoras, conocidas como las Erinias, acercándose llenas de furia y enfado, para terminar con la vida del único heredero del trono de Atreo.

Acto III: *Euménides*. En la última parte de la trilogía, Orestes, perseguido por las Erinias y el fantasma de su madre, se refugia en el templo de Apolo, suplicando para que este le proteja. Teniendo en cuenta que no quedan más varones en la familia, la muerte de Orestes daría lugar a un cambio fundamental de la jerarquía del poder, la cual está basada en la sangre paterna.

Bajo la protección de Apolo, el príncipe se dirige a Atenas en busca de Atenea. Escuchando a ambas partes, esta diosa abre el tribunal para determinar si el asesinato de la madre se considera un crimen, o el príncipe Orestes es inocente. Tras largas discusiones, la votación final da como resultado empate, sin embargo, aún falta el último voto, el de Atenea. Confesando que no fue alumbrada por una mujer, esta diosa resuelve a favor del príncipe (Esquilo, 2021: 333). Así, la causa de Clitemnestra y las Erinias pierde el juicio y Orestes es libre de pecado, gracias a la jueza del tribunal Areópago, símbolo de la democracia ateniense.

Mientras tanto, las hermanas vengadoras, enfadadas por la decisión del tribunal, quieren destruir la ciudad. Aunque, finalmente, Atenea las convence para que renuncien a su furia, a cambio de convertirlas en las Euménides, es decir, bienhechoras y protectoras de la ciudad. Gracias a la conclusión de Esquilo, autor de la obra, el sistema patriarcal se recupera. Todo vuelve a su orden anterior; desde el cielo hasta la tierra, bajo el control de Zeus y Orestes su representante en la tierra.

En conclusión, poco importa el cómo y cuánto tiempo se mantiene en el poder, si comete un crimen o restablece la justicia, si gana o pierde el juicio, Clitemnestra es un *shirzan* que interrumpe el orden patriarcal establecido bajo el liderazgo de Zeus. Su acto va más allá de una mera desobediencia, haciendo temblar los pilares del dualismo del género. Este personaje es simultáneamente “rey y reina”, tal y como Dido que es *dux* y *regina*, es decir, al mismo tiempo “general y reina” de Cartago (Tovar, 2021: 117). En farsi también existe el título *shah-bānu*, haciendo referencia así a una persona biológicamente femenina que a la vez es reina-rey. Kowsari en la traducción farsi de *La Orestea* (2011) otorga este término a Clitemnestra (pp. 53, 59 y 71) para destacar la contradicción de la androginia social¹¹⁹ de este personaje con su género/sexo biológico.

¹¹⁹ A nivel social muestra comportamientos que no se corresponden con los de su propio género, pues es una persona biológicamente femenina que al mismo tiempo es rey y reina, realizando tareas sociales de ambos géneros. Por un lado, es mujer, reina y esposa y madre; por otro, es rey, cabeza de familia y gobernante.

Androginia y Ambigüedad. Referencias y manifestaciones en el texto

Esta característica nos hace recordar la condición de la vida de las vírgenes juradas, mencionadas en la parte III: “Género Reciclado en la tradición *Virdžina* [Virgen juramentada]” del capítulo IV de la tesis (pp. 360-363). Pues, ellas debido a la falta de varones en la familia, renunciaban a su género femenino y asumían el papel del hombre en la sociedad, realizando las tareas tradicionalmente atribuidas al género masculino. Así que, tanto vírgenes juradas como Dido y Clitemnestra son personas *rey-reina*, viviendo un momento *transgenerizado*/transitorio con respecto a su identidad de género. La ambigüedad y androginia forman la identidad social de género de estas personas, influenciando en sus intenciones, comportamientos y relaciones. Tovar (2021) las define bajo la designación “tercer estado” (p. 118), donde convive la feminidad junto a la masculinidad sin ninguna discordancia, sirviendo para realizar diversas tareas atribuidas a ambos géneros.

Con respecto a Clitemnestra en *La Orestea* de Esquilo (2021), este aspecto se manifiesta en los siguientes niveles:

Hablar en público

El arte del habla y la retórica es el arma más eficaz de Clitemnestra, permitiéndole ejercer su autoridad frente a los hombres. Este personaje pronuncia varios discursos a lo largo de la obra, siendo los más extensos presentados en el primer acto y los restantes distribuidos en los actos posteriores. Sus discursos abarcan una diversidad de temas, destacando cuestiones morales, políticas, relaciones matrimoniales y asuntos jurídicos. A continuación, vamos a hacer una breve introducción sobre cada discurso pronunciado por este personaje:

- **Discurso A.** Al principio del primer acto, la reina de Micenas anuncia la victoria de los griegos, describiendo la situación actual de los vencidos y vencedores; a continuación, pronuncia un discurso persuasivo, proporcionando la prueba de la veracidad de su noticia; y finalmente, pronuncia otro discurso para justificar su lealtad y describir sus sufrimientos durante la ausencia de su marido Agamenón (Esquilo, 2021: 75-101).

- **Discurso B.** Tras la llegada de Agamenón en el mismo acto I, Clitemnestra pronuncia un largo discurso oratorio en público, dando la bienvenida a su esposo, expresando sus preocupaciones respecto al estado de salud del rey. Por ello, consigue convencer a Agamenón de descender del carro y pisar la alfombra púrpura (pp. 119-125).
- **Discurso C.** Al final de este acto, mediante un discurso persuasivo, Clitemnestra confiesa la planificación y ejecución del asesinato de Agamenón, explicando los motivos que la llevaron a hacerlo. Al cerrar su discurso, anuncia el establecimiento del nuevo estado con su amante Egisto (pp. 157-179).
- **Discurso D.** En el acto II, tras recibir la falsa noticia de la muerte de Orestes, Clitemnestra se lamenta en memoria de su hijo (Esquilo, 2021: 239). Más adelante, en el mismo acto, también expresa su tristeza, aunque esta vez por la muerte de Egisto. Y, finalmente, enfrentándose con Orestes, pronuncia un discurso seductor, intentando despertar la compasión de su hijo y salvar su vida (pp. 255-261).
- **Discurso E.** Finalmente en el acto III de la trilogía, el fantasma de Clitemnestra busca las tres hermanas de la venganza, conocidas como las Erinias. Tras encontrarlas, da un extenso discurso persuasivo, entregando su denuncia, solicitando la ejecución de la justicia; además, en el mismo acto, habla en el tribunal defendiendo su acto de asesinato de Agamenón (pp. 281-285).

El acto de pronunciar discursos en público por una mujer de la Antigua Grecia, *per ser*, es una cualidad reivindicativa, pues el patriarcado lo considera un derecho como normal y justamente reservado a los hombres. Esta afirmación queda bien reflejada cuando Agamenón enfatiza que a él no le conviene que su esposa le dé la bienvenida en público “μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας: ἀλλ’ ἐναισίμως / αἰνεῖν, παρ’ ἄλλων χρηὴ τόδ’ ἔρχεσθαι γέρας: / καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ / ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην / χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί (Aga., vv. 915-920)” [tus palabras se igualan a mi ausencia, mucho te has extendido. Mas un elogio debido...es honor debe proceder de otros labios] (Esquilo, 2021: 121). Este comentario de hecho expresa la preocupación del patriarcado a que las mujeres sean vistas y escuchadas.

Con todo esto, la palabra de Clitemnestra genera aún más peligro de lo que el rey imagina, ya que muestra cualidades andróginas, transmitiendo tanto ferocidad como persuasión encantadora, reflejando sus habilidades en el uso simultáneo de la fuerza y astucia seductora. Estos aspectos se revelan a través de sus estrategias y discursos

contradictorios. Por una parte, usa un lenguaje seductor, sobre todo al dar la bienvenida a Agamenón y su enfrentamiento con Orestes. En ambas escenas Clitemnestra se sitúa en una posición inferior para convencer y/o engañar a su audiencia. Por otro, en algunos momentos usa un lenguaje preciso y directo para situarse en una posición superior. Este comportamiento se advierte sobre todo a través de sus pensamientos varoniles, concretamente, a la hora de anunciar la noticia de la victoria, justificar la validez de la noticia y declarar la muerte del rey.

Tales paradojas provocan una mayor complejidad con respecto a la identidad social de género de este personaje. Esquilo lo transmite a través del término *gunnis* (*womanish man*: hombre afeminado o *counterfeit man*: hombre falso) (Zeitlin, 2002: 105), haciendo referencia a la ambigua combinación de rasgos masculinos y femeninos que forman la personalidad de Clitemnestra.

Autoidentificación ambigua

A nivel individual, Clitemnestra, se presenta, por un lado, como una mujer, cuyo mayor deseo es abrir la puerta de casa para abrazar a su marido (Esquilo, 2021: 99), aunque por otro, deja claro que no le gusta que la sitúen en una posición inferior a la de los hombres, ni que la prejuzgan y/o humillen. En su primera aparición en la entrada del palacio, dirigiéndose al coro de los ancianos, anuncia la caída de Troya. Pero, ellos no confían en la palabra de una mujer, preguntando de ella “ὄλλ’ ἢ σ’ ἐπίανέν τις ἄπτερος φάτις (*Aga.*, v. 276)” [¿No será que te ha alimentado algún rumor sin alas?] (Esquilo, 2021: 77), pidiendo a Clitemnestra demostrar una prueba fiable. Enfadada, este *shah-bānu* les responde “παιδὸς νέας ὧς κάρτ’ ἐμωμήσω φρένας (*Aga.*, v. 277)” [¡te burlas de mi mente como si fuera la de una niña!] (p.77.), proporcionando su prueba ante la incredulidad de estos defensores del patriarcado.

El fuego es el testimonio de Clitemnestra, el cual en la forma de un rayo es el arma más potente de Zeus (Harrauer, Hunger, Fernández Nieto, Martínez Riu y Molina Gómez, 2008: 863), así como el símbolo de la sabiduría. Mediante un extenso discurso este *shirzan* explica cómo el resplandor del fuego, señal de la victoria, pasando de una antorcha a otra, de un monte a otro, de un puerto a otro, había llegado al palacio (Esquilo, 2021:77-79). Tanto hablar en público como su prueba, se consideran cualidades asociadas a la masculinidad patriarcal. Consciente de ello, Clitemnestra cierra su discurso de una

manera insólita, recordando a la audiencia su ser femenino “τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις / τὸ δ’ εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν (*Aga.*, vv. 348-349)” [tales cosas las oyes de mi boca de mujer] (p. 81).

A los ancianos no les convence esta autoafirmación, aun así, le muestran su admiración, aunque pasándola por el tamiz de compararla con los hombres “γύναι, κατ’ ἄνδρα σὺ φρον’ εὐφρόνως λέγεις (*Aga.*, v. 351)” [mujer, hablas con prudencia, como un hombre] (Esquilo, 2021: 81). Esta admiración aporta una mirada patriarcal, no obstante, refleja la ambigüedad de género de Clitemnestra, sobre todo con respecto a su función social, afirmando ella misma “πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος: / ἐγὼ δ’ ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότης (*Aga.*, vv. 1401 y 1402)” [me estáis probando como a mujer sin seso. Mas yo apelo, con corazón sereno, a quienes saben] (Esquilo, 2021: 159). Un corazón quieto, sin duda e inquebrantable, lo que el vigilante había mencionado anteriormente, atribuyéndolo a las virtudes varoniles.

De todos modos, todo esto no quiere decir que Clitemnestra renuncie a su feminidad, pero tampoco actúa del modo que el patriarcado le impone. De hecho, ella tiene la intención de definir su propio modelo femenino, el cual rompe con el dualismo de género, dando lugar a un ser ambiguo de un “tercer género”, cuyo cuerpo/sexo biológico es femenino mientras sus comportamientos están influenciados por ambos géneros. En otras palabras, una figura femenina con características andróginas, aunque no en el sentido biológico como “el andrógino de Platón o hermafrodito de Aristóteles” (Bronski, 2023:50), sino más en el contexto social.

En definitiva, Clitemnestra en *La Orestea* de Esquilo (2021) tiene una capacidad extraordinaria de crear paradojas entre su sexo biológico y su género social. A nivel biológico el autor la identifica a una persona femenina, aunque a nivel social la caracteriza mediante rasgos contradictorios atribuidos a ambos géneros. Esta afirmación también se revela a través de algunas referencias escondidas en los diálogos de otros personajes de la obra, entre ellos, el monólogo del vigilante, donde éste proporciona datos interesantes acerca del androginismo de su dueña.

Testimonios de otros personajes

En la apertura del primer acto, el vigilante llama a la esposa de Agamenón “γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (*Aga.* v. 11)” [un expectante corazón de mujer con pensamientos de hombre] (Esquilo, 2021: 57). Este aspecto apunta simbólicamente a los rasgos andróginos de Clitemnestra. En esta parte, Esquilo de la boca de un vigilante, asocia el “corazón” a las emociones y sentimientos femeninos, pues la mujer suele perder la razón y la lógica. Clitemnestra misma afirma que otras personas la consideran una mujer manipulada por el corazón y no creen lo que dice “ἢ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ.’ / λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὔσ’ ἐφαινόμην (*Aga.*, vv. 592 y 593)” [¿Qué propio de mujer dejarse levantar el corazón!] (Esquilo, 2021: 99).

Ahora bien, el uso de esta palabra junto con el término “expectante” [que espera observando o está al acecho de algo] (Real Academia Española, s.f.-a, definición 1), hace referencia a Clitemnestra porque está en casa a la espera de Agamenón. Esta afirmación se refleja también a través de los diálogos del coro “ἥσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαγλον κακόν, / πολλὰς κλύουσιν κληδόνας παλιγκότους: / καὶ τὸν μὲν ἥκειν, τὸν δ’ ἐπεσφέρειν κακοῦ / κάκιον ἄλλο πῆμα, λάσκοντας δόμοις (*Aga.* vv. 861-865)” [es desgracia tremenda que una mujer quede en casa, alejada del marido] (Esquilo, 2021: 119). Durante este periodo, Clitemnestra suele desempeñar una serie de actividades antiguamente reservadas a las mujeres, entre ellas, bendiciones, lamentaciones, encender velas y perfumes (McClure, 1999: 40).

Existen también otras mujeres a la espera de sus hombres; Penélope, esposa de Ulises, que espera el regreso de su marido; Electra, aguarda la vuelta de Orestes; y Atusa, a la espera de su hijo, rey de los persas. Todas estas mujeres están esperando la llegada de un hombre para recibir pan, seguridad y protección. El acto de “esperar” a alguien en *oikos*, casa y hogar en griego, en la Antigua Grecia se consideraba un atributo femenino, ya que las mujeres sin sus hombres no podían desarrollar su vida social fuera de la casa (Mossé, 1990: 15 y 119-120).

Aun así, Clitemnestra es un caso más complejo, pues muestra intenciones varoniles, invadiendo las normas patriarcales, reivindicando los puestos reservados a los hombres. Este *shirzan* simultáneamente gobierna fuera y dentro de *oikos*. Llegando más allá, desafiando a Zeus, regalándole el cuerpo muerto de Agamenón, llamándole irónicamente “καὶ πεπτωκότι / τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς / Διὸς νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν (*Aga.*, vv. 1385)” [Zeus infernal, salvador de los muertos] (Esquilo, 2021: 159). De esta manera, Clitemnestra pone en tela de juicio el poder

absoluto del dios de los dioses porque simplemente no es capaz de proteger a su representante humano en la tierra. Con ello, ella proclama la caída del patriarcado, estableciendo su reino andrógino, donde junto con Egisto ordenarán todo de nuevo, pues son gobernantes y dueños tanto del palacio como de Micenas (Esquilo, 2021: 179; Mossé, 1990: 120). Para nuestro discurso preferimos llamarlos una pareja andrógina, o bien *rey-reina*.

Relación ambigua con Egisto

Además de a nivel sociopolítico, el dominio andrógino se manifiesta en la relación de Clitemnestra y Egisto, a quien Oreste describe como un hombre cuyo corazón es de mujer “θήλεια γὰρ φρήν: εἰ δὲ μή, τάχ’ εἴσεται (Coef., v. 305)” (Esquilo, 2021: 207). Por lo tanto, ambos personajes se complementan el uno al otro. Clitemnestra es una mujer con pensamientos varoniles, mientras su amante es un hombre con corazón femenino. Sin embargo, la relación entre esta pareja va más allá de las intenciones amorosas y/o sexuales, influyendo en su relación de poder, dando lugar a la gestión colectiva del reinado. El sistema que establecen juntos consta de una estructura andrógina, en la que las figuras del rey y la reina están combinadas la una en la otra. Es decir, son *rey-reina*: Clitemnestra, una mujer con el corazón de hombre y Egisto viceversa (Esquilo, 2021: 57 y 207). Por ello, la distribución del poder y tareas entre esta pareja una forma fluida, variando según las circunstancias. Clitemnestra a menudo lidera los asuntos exteriores y más moderados, mientras Egisto resuelve asuntos interiores y los que exigen la interferencia física.

Esta afirmación se entiende a través del orden de la entrada de estos personajes. En el primer acto, Clitemnestra siempre sale del palacio antes que Egisto para hablar con otras personas, recibir mensajes, dar la bienvenida y, finalmente, anunciar el asesinato de su marido. En el acto segundo también pasa lo mismo, sobre todo, cuando Orestes, disfrazado de forastero, manda al portero para llamar a la autoridad. En esta escena pone en duda el género de la persona gobernante “τάχυνε δ’, ὥς καὶ νυκτὸς ἄρμ’ ἐπείγεται / σκοτεινόν, ὥρα δ’ ἐμπόρους καθιέναι / ἄγκυραν ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων. / ἐξελθέτω τις δωμάτων τελεσφόρος / γυνὴ τόπαρχος, ἄνδρα δ’ εὐπρεπέστερον (Coef., vv. 660-665)” [la señora que tiene esto a su cargo, con más razón, un hombre sería más adecuado, pues la delicadeza al hablar hace oscuras las palabras] (Esquilo, 2021: 237). En seguida,

Clitemnestra sale y atiende a Orestes, destacando que si es un asunto serio se resuelve en las manos de Egisto (p. 237).

Como hemos mencionado antes, la condición ambigua y no binaria de esta pareja se refleja bien a través del término farsi que elige Kowsari en la traducción de la obra (Esquilo, 2011). El título *shah-bānu* [rey-reina] revela las relaciones andróginas de poder que rigen en palacio: Clitemnestra está encargada de recibir a las personas y/o noticias que llegan de fuera, mientras Egisto gestiona un gobierno en la sombra, pues solamente sale cuando las cosas no se pueden solventarse mediante la palabra.

La primera aparición física de Egisto será al final del primer acto cuando Agamenón ya está muerto. El nuevo estado todavía no está establecido y el pueblo está conmocionado por el asesinato del rey, por lo que muestra desobediencia y resistencia. Arreglar tales circunstancias requieren la amenaza y la espada, gracias a la autoridad y carisma de Egisto, todo vuelve a su orden “τὸν δὲ μὴ πειθάνορα / ζεύξω βαρείαις οὔτι μοι σειραφόρον (Aga., vv. 1639-1640)” [a quien no obedezca estará uncida a pesado yugo] (Esquilo, 2021:175). La segunda entrada de este personaje será al final del segundo acto para comprobar la veracidad de la noticia de la muerte de Orestes, único heredero al trono patriarcal. Sin embargo, la resolución del tema esta vez le cuesta la vida. Es curioso que Egisto muere primero, antes que Clitemnestra.

En cierto modo, esta pareja constituye dos caras de la misma moneda, transformándose constantemente el uno en el otro, como una persona cuya sombra es la venganza que ha tomado el aspecto de la mujer (Esquilo, 2021:167). Esto significa que se influyen para bien o para mal en su personalidad, y la muerte de uno cuesta la vida del otro, dando lugar finalmente a la caída del matriarcado andrógino establecido por ellos. Orestes, salvador del sistema patriarcal, junto a los cadáveres de esta pareja *rey-reina* afirma que:

ἴδεσθε χώρας τὴν διπλὴν τυραννίδα / πατροκτόνους τε δωμάτων
πορθήτορας. / σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ’ ἤμενοι, / φίλοι δὲ καὶ
νῦν, ὥς ἐπείκασαι πάθῃ / πάρεστιν, ὄρκος τ’ ἐμμένει πιστώμασι. /
ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίῳ πατρὶ / καὶ ξυνθανεῖσθαι: καὶ τὰδ’
εὐόρκως ἔχει. (Coef., vv. 973-980). δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὥς
τάχος. (Coef., v. 889) [tuvieron dignidad un día, mientras ocupaban el
trono. Y ahora, siguen siendo amantes, a juzgar por lo que les ha

acontecido. Y su juramento mantiene sus promesas. Se conjuraron para matar a mi desdichado padre, o morir juntos. Y han guardado su juramento]. (Esquilo, 2021: 265)

Conductas y habilidades paradójicas

Una de las escenas más destacadas es el enfrentamiento de Clitemnestra con su hijo Orestes, cuando ésta manda que alguien le traiga un “δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος (Coef., v. 889)” [hacha homicida o hacha asesina] (Esquilo, 1980: 130; Esquilo, 2021: 255); la misma arma que había usado en la masacre de su marido (Figura 72). Este comportamiento, es decir, cargar un hacha pesado, no encaja con sus posteriores comportamientos y estrategias para salvar su vida.

A nivel simbólico, el uso de un hacha de doble filo puede interpretarse como la representación de la dicotomía entre el asesinato y la venganza. En otras palabras, el asesino mata por un filo y muere por el otro, ya que la sangre trae más sangre, o bien quien a hierro mata, a hierro muere. Gracias a Atreo, el hacha de doble filo desencadena un ciclo de sangre y venganza entre todos los miembros de la familia, pasando de uno a otro hasta que la desgracia y muerte alcanzan a todos. Asimismo, Clitemnestra consciente de lo que va a acontecer, se acerca a su destino “εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα / ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ’ ἀφικόμην κακοῦ (Aga., vv. 890-891)” [veamos si salimos vencedores o vencidos. Hasta aquí he llegado en mi desgracia] (Esquilo, 2021: 255).

Keller en *The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality, and Rebirth* (1988) proporciona otras referencias que resaltan la función ritual y vital del hacha de doble filo en algunas civilizaciones invertidas extendidas de esta zona geográfica, en las que las mujeres vivían en una condición superior y opuesta a la que era habitual en el sistema patriarcal, entre ellas la más destaca, las amazonas (p.42). Estas mujeres guerreras utilizaban esta arma no solo para cazar, cultivar y luchar, sino también en ritos dedicados a su diosa. Stevens en *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia* (2000) y Walker en *The woman's encyclopedia of myths and secrets* (1983) creen que, inspiradas por estas mujeres, a finales de la década de 1970 algunas comunidades feministas, sobre todo las lesbianas usaban el logotipo del hacha de doble filo en sus banderas, tatuajes, etc. (p. 748; p. 523).

Por lo tanto, el hacha es el compañero inseparable de Clitemnestra para acabar con Agamenón “παίω δέ νιν δίς: κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιιν / μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα: καὶ πεπτωκότι / τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς (Aga., vv. 1384-1386)” [lo golpeé dos veces. Caído ya, le asesté un tercer golpe] (Esquilo, 2021: 159), así como para defenderse contra Orestes. Sin embargo, en este último paso sus sentimientos maternos le impiden usar el hacha. A cambio, recurre a la seducción y súplica, intentando despertar la compasión de su hijo. Mostrando a Orestes su pecho, Clitemnestra le recuerda su raíz maternal “ἐπίσχες, ὃ παῖ, τόνδε δ’ αἰδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφέες γάλα (Coef., vv. 895-898)” [respeta este pecho sobre el que tantas veces has dormido chupaste con tus encías la leche que te dio alimento] (p. 255).

Figura 72. *Clitemnestra cargando el hacha de doble filo*



Nota. Por González, G. S. y Royo, O. S. S.f. Fotografía. Copa ática de figuras rojas atribuida a Brygos. 480-470 a.e. Colección de Berlín, Antikensammlung: F2301.

En conclusión, como puede observarse, Clitemnestra posee simultáneamente una capacidad corporal y oratoria extraordinaria; por una parte, pronuncia discursos eficaces,

siendo consciente de cómo y dónde aplicar las estrategias de seducción o engaño, por otra, gestiona el palacio, carga armas pesadas y entra en combate cuerpo a cuerpo con los hombres. La convivencia de tales contradicciones forma la personalidad de este personaje, sirviendo como material de interpretación, ayudando a su encarnación escénica.

Considerando que los actores del teatro griego eran hombres que llevaban máscaras, la interpretación de los personajes femeninos con rasgos andróginos genera aún más complejidad, sobre todo con respecto a la voz del intérprete, pues no coincide con las cualidades femeninas del personaje que representa. Gracias a esta incongruencia, la interpretación de Clitemnestra por actores del género opuesto genera la ambigüedad y enredo tanto dentro del escenario como en la percepción del público. Como veremos a continuación, no solo el habla y los comportamientos contradictorios influyen en la *queerización*¹²⁰ de la personalidad de este personaje, sino también el segundo personaje del presente estudio, Isabella de Valois, expone una serie de incongruencias parecidas, con respecto a las funciones e inscripciones sociales del género. Esta vez, el silencio y anonimato de este personaje en la obra *Ricardo II* de Shakespeare (2008), generan paradojas con la misión que debe cumplir, es decir, narrar la tragedia del destronado rey Ricardo II para los demás (p. 196).

¹²⁰ Hemos explicado este la definición y función de este término en la nota a pie número 56, en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167).

Isabella de Valois: De la historia a la tragedia de Ricardo II de Shakespeare

Richard. Good sometimes Queen, prepare thee hence for France.
Think I am dead, and that even here thou tak'st, / As from my death-bed,
thy last living leave. / In winter's tedious nights, sit by the fire / With
good old folks, and let them tell thee tales / Of woeful ages long ago
betid; / And ere thou bid goodnights, to quit their griefs / Tell thou the
lamentable fall of me, / And send the hears weeping to their beds
[**Ricardo.** Buena reina que fuiste, disponte a ir a Francia. Imagina que he
muerto y que me das tu último adiós en mi lecho de muerte. En las largas
noches del invierno siéntate con viejos a la lumbre, que te cuenten
historias acaecidas en tiempos dolorosos y, antes de dar las buenas
noches, tú les pagas contándoles mi historia lastimosa y con lágrimas los
mandas a acostarse]. (Shakespeare, 1997: 390, vv. 35-45; Shakespeare,
2008: 196)

Shakespeare simplemente la llama “Queen” (Shakespeare, 1997: 368) y algunos críticos la identifican como “Anne (probablemente refiriéndose Anne de Bohemia, primera esposa de Ricardo II)” (Foulkes, 1987: 53), mientras otro grupo la llama “Isabella (segunda esposa del rey)” (Shakespeare, 2008: 127). Nosotros creemos que la última afirmación concuerda mejor con los datos históricos, ya que Ricardo II (1367–1400 d.C.), en la década de sus treinta, después de la muerte de su primera esposa, se casó con Isabel de Valois, también conocida como Isabel de Francia (1389–1409 d.C.), la hija de seis años de Carlos VI de Francia. Knecht, en su estudio *The Valois: Kings of France 1328-1589* (2007), respalda este hecho (p. 48).

El matrimonio del rey de Inglaterra y la hija del rey de Francia fue concertado por motivos políticos, estableciendo la alianza anglo-francesa (p. 48); sin embargo, no duró más que tres años, pues Ricardo fue destronado y, posteriormente, ejecutado. Mientras tanto Isabella cumpliendo aproximadamente diez años a esas alturas (McGrigor, 2016: 78), para salvar su vida tuvo que regresar a Francia, donde vivió tres años como viuda hasta que finalmente se casó con el Duque de Orléans (McGrigor, 2016: 90 y 107). Toda

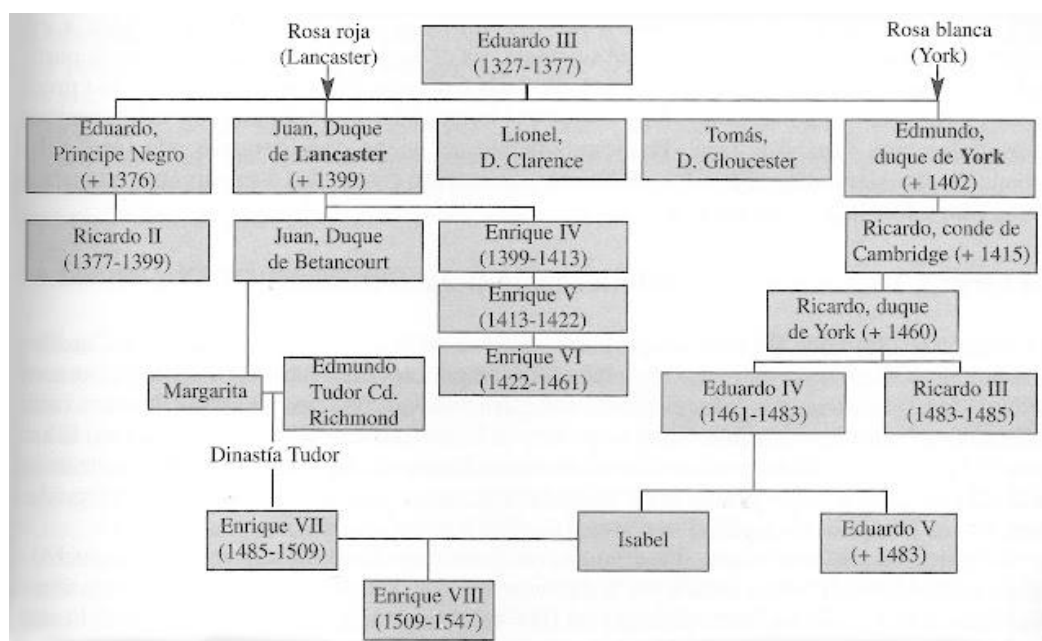
esta información nos permite conocer mejor a este personaje, aunque no es suficiente para la interpretación del papel de la reina en *Ricardo II* de Shakespeare (1997 y 2008).

Es cierto que la obra de este autor se centra en los últimos años del reinado de Ricardo, cuando el rey estaba casado con Isabella, que en ese momento contaba con una edad aproximada de 8 o 9 años. Sin embargo, la reina en esta obra parece más adulta. Este aspecto se puede ver sobre todo a través de su alta capacidad en el uso del lenguaje cortesano. A pesar de todo ello, no es fácil definir la identidad y edad exacta de este personaje. Parece que Shakespeare aprovechando sus habilidades de dramaturgia, ha creado una reina influenciada por ambas esposas, con las características paradójicas (Williams, 2014: 52); por un lado, comportándose de manera apasionada y dependiente de su marido, por otro, mostrando madurez y paciencia ante las amarguras de los tiempos.

De todos modos, conocer su nombre y edad no influye significativamente en la realidad histórica respecto a la exclusión de las mujeres en la Edad Media. Ya sea Isabella o Anne, la reina en *Ricardo II* (Shakespeare, 1997 y 2008) no tiene apenas influencia en las relaciones del poder. El encuentro de ella y el jardinero en el acto III de la obra refleja bien su poco papel en los cambios políticos. Pues, a pesar de ser la “reina de Inglaterra”, ella es la última persona en conocer la noticia de la caída de Ricardo II. De hecho, hasta el jardinero del palacio tiene más información que ella (Shakespeare, 2008: 184), lo que apunta a su marginación y trivialización sociopolítica como mujer.

De hecho, *Ricardo II* es la apertura de la segunda tetralogía de una serie de dramas políticos (Leggatt, 1990: ix), formada por dos partes *Enrique IV* y *Enrique V* (Shakespeare, 2008: 125). En ambas obras el autor aborda el conflicto del poder, históricamente surgido entre las familias de York y Lancaster (Figura 73), conocido como “La Guerra de las Dos Rosas”. No solo estas piezas, sino también las de la primera tetralogía, *Enrique VII* y *Ricardo III* (Shakespeare, 1997 y 2008), tratan del mismo tema.

Figura 73. *Árbol genealógico de las familias York, Lancaster y Tudor*



Nota. Cuadro genealógico. Guerra de las Dos Rosas. 2010. Fotografía. Recuperado de Echevarría Arsuaga y Rodríguez (Eds.). *Atlas Histórico De La Edad Media* (p. 333).

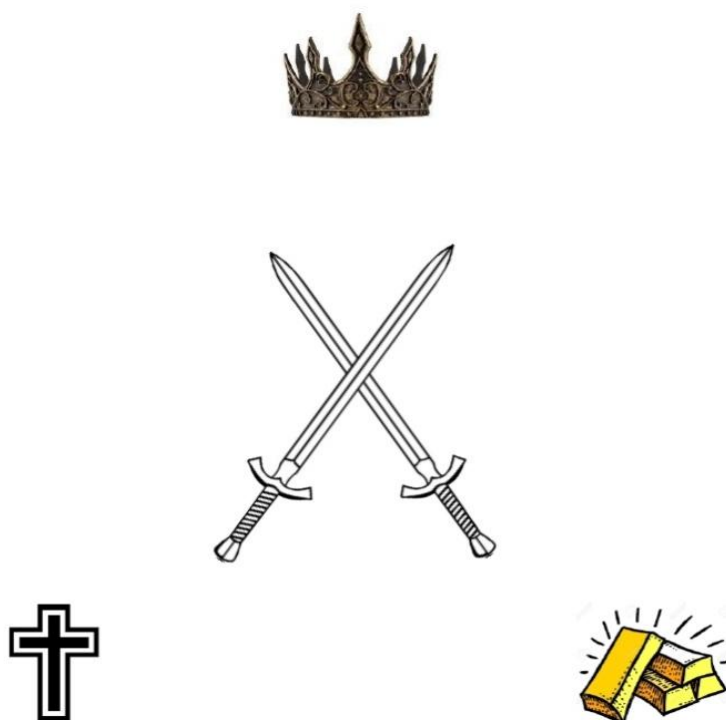
Las tetralogías shakesperianas exponen un periodo caótico e incierto, en el que los reyes caen, uno tras otro. La Inglaterra que nos expone ya no es aquella tierra protegida por Excalibur, afirmando Gante, tío de Ricardo “The England that was wont to conquer others / Hath made a shameful conquest of itself” [Inglaterra, acostumbrada a derrotar, se ha infligido a sí misma vil derrota] (1997: 374, vv. 65 y 66; 2008: 150).

La jerarquía del poder político en la época del feudalismo, a la que pertenecen Gante y Ricardo II, recae en un sujeto masculino, sustentándose sobre la relación triangular entre la corte, la iglesia y el mercado, tres sistemas liderados por los hombres (Echevarría Arsuaga y Rodríguez, 2003: 148; Figura 74). Shakespeare expone en *Ricardo II* (1997 y 2008) una relación estrecha entre los representantes de estas organizaciones; es decir, Ricardo II como rey de Inglaterra, el obispo de Carlisle como representante de la iglesia y los nobles como brazo económico.

La legitimidad del rey en este sistema se concede por la gracia de Dios; afirmando Carlisle que “That power that made you King / Hath power to keep you King in spite of all” [el poder que os hizo rey tiene el poder de manteneros rey pese a todo] (Shakespeare, 1997: 381, vv. 27 y 28; Shakespeare, 2008: 170). Aunque, paradójicamente la inmunidad,

el poder fiscal y militar del rey depende de la colaboración de los otros lados del triángulo, es decir, iglesia y mercado.

Figura 74. *Relaciones y dinámicas del poder*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Relaciones del poder en el sistema patriarcal de la Edad Media. Diseño propio.

Ahora bien, el rey Ricardo II en la tragedia de Shakespeare tiene la intención de interrumpir este orden y definir otro sistema, en el cual la relación entre dichas instituciones es vertical, con el rey a cabeza. Para alcanzar este objetivo, Ricardo comienza con los nobles y ricos, dejando fueros blancos con ellos para que los rellenen indicando grandes sumas. También se queda con las propiedades de su fallecido tío Gante (2008: 147-154). Sus decisiones generan desconfianza y él pierde el apoyo de los otros estamentos, sobre todo el de los mercaderes y campesinos, que bajo el liderazgo de Bolingbroke hijo de Gante, hacen caer su reinado.

Mientras tanto, la participación de las mujeres en la formulación del sistema, tanto antes como después del rey Ricardo II, es insignificante. Quizás por la misma razón los personajes femeninos de ambas tetralogías a menudo tienen escasa influencia en la determinación del poder. Sobre todo, el anonimato y silencio de la reina en *Ricardo II*

expone la exclusión sociopolítica de las mujeres, lo que justamente la destaca como un personaje ambiguo y paradójico. Estas cualidades no son compatibles con la misión que Richard le asigna, es decir, contar su lastimosa historia para los aliados (Shakespeare, 2008:196).

De hecho, la actualidad femenina de este personaje no coincide con lo que le va a acontecer en su futuro, es decir, la huida a Francia después del arresto y asesinato de Ricardo. En el texto de Shakespeare ella es la reina, mientras tras regresar a su tierra natal pasa a ser una viuda y mera ciudadana. Esta incongruencia provoca la descoordinación entre los aspectos individuales y sociales de su género. Isabella es un *shirzan* que debe adaptarse a las nuevas circunstancias, sobreviviendo dentro del sistema patriarcal, tal y como sus homólogos, las vírgenes juradas y Clitemnestra.

Su anonimato, por un lado, reduce su influencia escénica, por otro, la convierte en un personaje reivindicativo, simbólico y universal dentro del discurso de género. En cierto modo, la reina es la representante de todas aquellas personas que viven, luchan y/o sobreviven dentro de algún sistema excluyente y patriarcal. A partir de un cierto momento, Isabella también se convierte en *rey-reina* de su propia vida, viviendo en un tercer estado. Hasta que Ricardo sigue gobernando, ella es la reina de Inglaterra y después del destronamiento del rey pasa a ser *rey-reina*. Este personaje de hecho vive en dos formas opuestas; por un lado, realizando las tareas tradicionalmente atribuidas a las mujeres, por otro, tomando el papel del hombre social, haciendo las actividades reservadas a estos.

La ambigüedad de la reina en la obra de Shakespeare (1997 y 2008) se revela a través de una serie de referencias y códigos de comportamiento en las escenas donde la reina está presente. En total la reina aparece cuatro veces a lo largo de la obra, desarrollando su papel de manera progresiva, ya que su presencia en cada escena es mayor que en la anterior. Sin embargo, su evolución no solo ocurre a nivel dramático, sino también en su estado del ser, pasando de un modelo femenino adecuado para el sistema patriarcal a un caso independiente y socialmente andrógino. En otras palabras, su estado social cambia de una reina y esposa del rey a una sencilla viuda que debe sobrevivir. Por lo tanto, asume ambos papeles, tanto lo masculino como lo femenino.

Anonimato y Silencio

Tal y como fue mencionado al principio de este apartado, la reina en *Ricardo II* de Shakespeare (2008) no posee rasgos identificatorios concretos, excepto que supuestamente es un personaje femenino. A parte de ser anónima, la reina habla pocas veces. Este aspecto se desprende en su primera entrada en el acto I, escena 1, donde se halla en casa del enfermo Gante, tío de Ricardo. Su papel en este encuentro no es más que el de escuchar la discusión del rey con su tío sin hacer algo especial. Otros personajes tampoco hablan con ella. Gante tampoco responde a su pregunta: “How fares our noble uncle Lancaster? (Shakespeare, 1997: 375, v.71)” [¿Cómo está nuestro noble tío Lancaster?] (Shakespeare, 2008: 150). En lugar de responder sigue hablando con el rey Ricardo.

En esta reunión entran otros personajes, todos hombres, dirigiendo su palabra siempre a Ricardo y Gante. Ellos nunca hablan con la reina, ni preguntan su opinión, como si ni siquiera existiera. Así que, ser ignorado y no ser escuchado son las cualidades, a través de las cuales el espectador conoce a la reina. Sin embargo, no llegan a ser rasgos fijos porque ella en las próximas escenas, poco a poco, cambia su estado y se convierte en un personaje clave, capaz de cambiar el orden narrativo del sistema patriarcal.

Premonición y Transtemporalidad

En el acto II, escena 2, la reina está triste y preocupada por Ricardo que ha partido para luchar contra los irlandeses. Ella comparte una conversación extensa con Bushy, uno de los nobles, mostrándose como la típica mujer dependiente y enamorada, esperando a su hombre en casa, al igual que Clitemnestra en el acto primero de *La Orestea* cuando habla con el coro de su amor y preocupación sobre Agamenón, explicado en el presente capítulo, en el apartado “Clitemnestra. De la mitología a *La Orestea* de Esquilo”. En lugar de simpatizar con la reina, Bushy le recuerda la promesa que ha hecho a Ricardo “You promised when you parted with the King / To lay aside life-harming heaviness / And entertain a cheerful disposition” [cuando el rey se despidió, prometisteis deponer la nociva tristeza y adoptar un talente más alegre] (Shakespeare, 1997: 377, vv.1-4; Shakespeare, 2008: 157). Esta conversación apunta el intenso control masculino sobre lo femenino, pues la mujer debe comportarse según lo que le impone el hombre. La respuesta de la reina es sutil, apuntando a la humillación femenina “To please the King I

did; to please myself I cannot do it” [por complacer al rey. Por complacerme a mí misma no puedo] (p. 377, v. 5; p. 157).

Como dicta la norma, la reina debe dar más valor a su marido que a sí misma y fingir que no está triste, aunque su corazón sienta lo contrario. Sin embargo, ella decide romper con esta norma, expresando su verdadero sentimiento “Yet I know no cause / Why I should welcome such a guest as grief, / Save bidding farewell to so sweet a guest / As my sweet Richard” [Aunque no sé por qué acojo el pesar como huésped, si no es por despedir a un huésped tan dulce como mi Ricardo] (Shakespeare, 1997: 377, vv. 6-9; Shakespeare, 2008: 157). Además, muestra una habilidad que la asocia con el futuro, afirmando que su preocupación no tiene mucho que ver con su separación de Ricardo, sino que es por una sensación desconocida “Some unborn sorrow, ripe in fortune’s womb, / Is coming towards me; and my inward soul / At nothing trembles. With something it grieves / More than with parting from my lord the King” [siento acercarse algún dolor que va a nacer del vientre de Fortuna, mi alma tiembla por nada y se apena por algo, más aún que por la ausencia de mi esposo] (p. 377, 6-15; p.157).

Más adelante en el mismo acto llega Green, uno de los favoritos del rey, anunciando la rebelión de Bolingbroke. Sin embargo, la reina no se sorprende, pues ya estaba consciente de que algo malo iba a ocurrir “so, Green, thou art the midwife to my woe, / And Bolingbroke my sorrow’s dismal heir” [Green, tú has sido el partero de mi pena y Bolingbroke, su aciago hijo] (Shakespeare, 1997: 378, vv. 60-65; Shakespeare, 2008: 159). Para ella, tanto Green como Bolingbroke, son simplemente agentes de un destino ya escrito. Nada ni nadie puede frenar lo que debe suceder. A partir de esta escena, la reina se presenta como una persona conectada con el futuro, con una percepción extrasensorial y el poder de la premonición. Estas cualidades la llevan a transformarse en un ser *transtemporal*, permitiéndole vivir en un estado transitorio fluyendo en el tiempo:

- **Presente:** Como la reina de Inglaterra, vive en el presente y en el escenario donde transcurre la historia de la obra.
- **Futuro:** Una viuda regresada a Francia es el futuro de la reina, una vez desterrado el rey. Esta parte no se ve en la obra de Shakespeare, sino que se entiende mediante la conversación de Ricardo y la reina en la escena de despedida “Good sometimes Queen, prepare thee hence for France” [buena reina que fuiste, disponte a ir a Francia] (Shakespeare, 1997: 390, v. 37; Shakespeare, 2008: 196).

- **Pasado:** como una anfitriona-narradora, tiene que volver al pasado mientras está en el futuro. Es decir, después de su regreso a Francia, ella tiene que contar la historia del derrocamiento del rey a otras personas “sit by the fire with Good old folks / And ere thou bid goodnight, to quit their griefs / Tell thou the lamentable fall of me” [siéntate con viejos a la lumbre / y antes de dar las buenas noches / tú les pagas contándoles mi historia lastimosa] (Shakespeare, 1997: 390, vv, 38-40; Shakespeare, 2008: 196).

El acto de narración da a la reina la habilidad de viajar en el tiempo y contar las historias acaecidas. Así, ella se convierte en un personaje que trasciende el tiempo, utilizando su conocimiento del futuro y su capacidad de narrar el pasado para influir en el presente. Contrariamente a lo habitual, el orden cronológico de este personaje no es lineal. Sobre todo, su pasado comienza una vez la reina ha entrado en el futuro, es decir, cuando regresa a su tierra y debe contar la historia de Ricardo para los demás. Por lo tanto, en un futuro que se llevará a cabo en Francia, una viuda que un día fue la reina de Inglaterra organizará reuniones de duelo, donde contará la trágica caída de su marido. Honrar a los difuntos, un acto realizado por un grupo de personas vivas en el presente, conectándolos al pasado, tal y como lo vivirá la reina tras su regreso a Francia.

Transmisión y Evolución

Con todo lo que ocurre en las escenas anteriores, la reina aún sigue siendo un modelo femenino que cumple las normas patriarcales, es decir, una mujer silenciosa, enamorada y en espera de su esposo. Ella no es más que un anillo de alianza entre Inglaterra y Francia, quien también debe dar a luz al futuro sucesor del rey. Por ello, no tiene apenas influencia en los acontecimientos y decisiones políticas. Su título real tampoco ayuda a cambiar su estado, pues se le ha otorgado por estar casada con el rey y lo perderá una vez derrocado el mismo.

La evolución de este personaje desde luego es un proceso continuo. No obstante, justamente a partir de la escena 4 del acto III, la personalidad de la reina sufre cambios fundamentales. En el inicio de esta escena, ella parece más autónoma y habituada a la soledad, jugando en el jardín con otras damas, aunque sigue estando triste y con pocas

ganas de participar en actividades con otras mujeres. Sus compañeras proponen diversos entretenimientos, como juego de bolos, baile, canto, etc., pero a la reina no le apetece hacer ninguno (Shakespeare, 2008: 182).

Mientras están hablando, escuchan la conversación del jardinero y su ayudante, enterándose de la noticia del destronamiento de Ricardo (p. 183). Lo que rompe el corazón de la reina no es la noticia en sí, sino la sensación de haber sido olvidada e ignorada. Qué humillación mayor que la de que todo el pueblo sepa la noticia de la caída del rey menos la reina “Doth not thy embassy belong to me, / And am I last that know it?” [¿A mí no me incumbía tu mensaje, que soy la última en saberlo?] (Shakespeare, 1997: 386, vv. 94 y 95; Shakespeare, 2008: 184). Este momento, de hecho, es un paso de transición clave, en el que la reina se enfrenta a lo que significa ser una mujer en la sociedad patriarcal, es decir, vivir en un estado inferior a los hombres, controlada, vigilada, pero también excluida y olvidada.

Despierta con el choque contra la realidad, por primera vez en la obra, la reina sin consultar con nadie decide partir del palacio, aunque simplemente para ver y despedirse de Ricardo “go to meet at London London’s king in woe” [a Londres vamos, para ver al rey de Londres apenado] (Shakespeare, 1997: 386, v. 98; Shakespeare, 2008: 184). Es la última vez que en la obra la vemos dentro del palacio ocupada con actividades clichés. A partir de este momento, ella se comporta fuera de las normas establecidas. Contrario a lo habitual, decide no esperar a su marido en casa, sino salir y verle en el espacio público, concretamente, en “the way to Julius Caesar’s ill-erected Tower” [el camino de la Torre fatal que erigió Julio César] (p. 389, v. 2; p. 194).

Considerando que tanto el sistema como el palacio están bajo el control de los hombres, la reina lleva a cabo un acto reivindicativo y simbólico, lo que apunta a la liberación femenina del dominio patriarcal. Su independencia, emancipación y regreso a sí misma se revelan de manera metafórica en las palabras del jardinero del palacio “Here did she fall a tear. Here in this place / I’ll set a bank of rue, sour herb-of-grace. / Rue even for ruth here shortly shall be seen / In the remembrance of a weeping queen” [en este lugar, en que vertió lágrimas, yo plantaré ruda, hierba de la gracia. Pronto veremos la ruda de la pena en recuerdo de este llanto de una reina] (Shakespeare, 1997: 386, vv. 104-108; Shakespeare, 2008: 185). En estos versos, lo que apunta a la evolución de la personalidad de la reina no es la ruda *per se*, sino el acto de hacer crecer la planta. Es como si la reina hubiera renacido, aunque no por el riego del jardinero, sino por sus propias lágrimas.

El renacimiento de la reina desde luego tiene ciertas consecuencias, sobre todo con respecto a su título real, pues lo pierde a cambio de obtener independencia y una nueva misión asignada. Su nueva condición le permite desafiar el orden establecido del sistema patriarcal. La escena de despedida es donde ocurren todos estos intercambios y produce una evolución en su estado social de ser de una reina y esposa a una viuda-narradora que debe sobrevivir sola, como si fuera una virgen jurada.

Narración y Continuidad

En el acto V, escena 5, la reina está esperando en el camino de la torre para ver a su marido, aunque Ricardo ya no es el rey de Inglaterra, sino más bien su “imagen y tumba” (Shakespeare, 2008: 195). Al contrario que Clitemnestra, la reina no da la bienvenida a un vencedor, sino que despide a un vencido. Su separación aún más es el comienzo de un nuevo camino, es decir, el regreso a Francia y el comienzo de una nueva vida. Viajar y vivir sola, forma parte de su evolución, desembocando en un autoconocimiento respecto a sí misma. El acto de la despedida, como Ricardo lo describe es un “doble divorcio” (p. 197), tanto de la corona como de su esposa y se celebra cerca de la torre, donde otros desgraciados reyes fueron ejecutados.

Sin embargo, la muerte de Ricardo no es el fin de todo, sino que es el nacimiento de una nueva Isabella, simultáneamente rey y reina de su propia vida. A la hora de despedirse de la reina, Ricardo pronuncia un discurso poético, que en total contiene tres asuntos principales, los cuales contribuyen a la evolución de Isabella, llevándole a un ser fluido y continuo, siendo capaz de interrumpir la narrativa masculina, reformulando un nuevo orden de carácter ambiguo y no binario:

- **Primera Parte: Cambio del estado social.** Al iniciar su discurso, el depuesto rey ejerce su último derecho patriarcal, quitando el título real a su esposa “buena reina que fuiste” (Shakespeare, 2008: 196). A partir de este momento Isabella pierde oficialmente sus enlaces principales con Inglaterra, ya que no es esposa de un rey en el poder ni la reina. Por el mismo motivo, Ricardo le pide que regrese a su tierra materna “disponde a ir a Francia” (Shakespeare, 2008: 196).
- **Segunda Parte: Narración de la memoria masculina.** Consciente de que su vida terrenal pronto llegará a su final, Ricardo asigna a su mujer la misión de contar su tragedia a otras personas en todas las noches de invierno “In winter’s tedious nights,

sit by the fire / With good old folks...Tell thou the lamentable fall of me, and send the hearers weeping to their beds” [siéntate con viejos a la lumbre...tú les pagas contándoles mi historia lastimosa y con lágrimas los mandas a acostarse] (Shakespeare, 1997: 390, vv. 40-45; Shakespeare, 2008: 196). Considerando que Ricardo es un hombre y el rey legítimo, la misión asignada a Isabella simbólicamente hace referencia a mantener viva la memoria del patriarcado y cumplir la narrativa masculina.

- **Tercera Parte: Cambio del orden narrativo masculino.** Normalmente, poseer habilidades, virtudes y/o poderes divinos hace que un hombre se convierta en un héroe mitológico e inolvidable. Por tanto, no en vano es que esta vez un personaje femenino tiene que mantener viva la memoria de los hombres. A primera vista, parece que a Ricardo no le ha quedado otro remedio que confiar en su mujer, aunque la cuestión va más allá de esto.

De hecho, la narración es un discurso a menudo asociado a la continuidad y conocimiento, cualidades mitológicamente encarnadas a través de figuras femeninas, por ejemplo, Tishtrya o Tištrya, una divinidad benevolente zoroástrica asociada con la lluvia y fertilidad (Mohandespour, 2011: 45; Panaino, 2005 [Recurso electrónico]); hermanas Arnavāz y Shahrenāz en el mito de *Zahhāk* (Ferdowsi, 2015); y Shahrzād, narradora y su hermana Dinārzād en *Las Mil Noches y Una Noche* (1978). En la ponencia titulada “Feminidad y Sabiduría; cocina, fuego y lamentación. Huellas y pistas mitológicas en *Shāhnāme* de Ferdowsī”, presentada en el *Congreso Internacional Magia y Pensamiento* (Zekri, 2024 [Ponencia]), impartimos detalles literarios e iconográficos al respecto, abordando las transformaciones y relaciones entre la feminidad, la sabiduría y el acto de narración, así como sus asociaciones con la naturaleza, sobre todo agua y fuego; dos elementos cuya principal característica es la continuidad y perpetua existencia, de una manera cíclica que constantemente cambia la forma.

Isabella de Valois también es un personaje narrador y todas las noches tiene que contar la tragedia de Ricardo destronado para otras personas. Ella es como el agua y tiene que continuar, aunque también puede hacer cambios, como, por ejemplo, otorgarse más papel a sí misma que a su marido, desplazando el orden narrativo de los acontecimientos y cambiando el enfoque de la historia, de los hombres a las mujeres. Isabella es quien decide dónde, cómo, cuándo y por qué contar y/o cortar una parte de la historia y no otra.

A ella se le ha asignado la tarea de contar el relato de un rey evidentemente masculino, aunque puede cambiar la narrativa masculina, reformulando un nuevo orden desde un punto de vista neutro.

El acto de narrar y representar la memoria/imagen masculina por un agente femenino implica el desafío de la hegemonía patriarcal, desordenando la jerarquía masculina del poder. Isabella de un personaje femenino se convierte en una persona ambigua y *transtemporal*, cuya interpretación según lo establecido en el teatro isabelino, actores adolescentes disfrazados de mujer, genera aún más enredo, poniendo en tela de juicio el binarismo de género que aún existe en el teatro contemporáneo, sobre todo con respecto a la selección del reparto y la distribución de los papeles entre actores.

Sayyidah Zaynab. De la pintura al teatro Ta'ziyeh

A través de Clitemnestra e Isabella de Valois hemos estudiado las aportaciones del discurso, habla femenino, lamentación y narración al género del personaje. Observamos también la conversación entre lo femenino biológico y lo masculino social y los efectos producidos de esta relación paradójica, es decir la ambigüedad, la androginia y la *transtemporalidad*. Con respecto al tercer caso de análisis, *Sayyidah Zaynab* es un personaje más complejo todavía, pues posee un conjunto de rasgos y comportamientos aún más paradójicos que el de sus homólogas estudiadas en los apartados anteriores.

Hablar de Zaynab no es tan fácil. No hay mucha información sobre su juventud, apariencia física y lugar de enterramiento, pues los registros históricos muestran una gran confusión. Este vacío, en primer lugar, se debe a las limitaciones aplicadas por algunos *muḥtahides*¹²¹ con respecto a las representaciones del cuerpo del ser humano, especialmente, Mahoma y los miembros de su familia en las pinturas y esculturas. En general, no hay un acuerdo fijo entre los expertos sobre el motivo y nivel de las restricciones. Cada *muḥtahid* proporciona su propio *hukm*¹²² al respecto. Aquí recogimos los siguientes ejemplos:

حضرت آیت الله العظمی تبریزی: اگر مقصود یادآوری آن بزرگواران باشد مانعی ندارد، ولی اگر معتقد باشد که این عکس های واقعی ائمه علیهم السلام است، این عقیده صحیح نیست و خطاست (مسائل جدید، ج ۴، ص ۱۰۵-۱۰۶) / بدیهی است که کسی امام را ندیده است و از گذشته نیز عکس یا نقاشی مستند و دقیقی در دست نیست، پس هر چه تصویر شود نقش خیال است و متناسب با ذهن و علاقه‌ی نقاش. در واقع درست نیست. / به طور کلی دروغ و افترا و تهمت و نسبت اشکال دارد و حرام است و هر آیه و حدیثی که در این زمینه‌ها وجود داشته باشد به انتساب یک تصویر به امام یا هر کس دیگری صدق می‌کند. لذا اگر نقاش تصویری رسم کند و بگوید این شکل امام حسین یا امام علی یا حتی غیر معصوم، مثلاً حضرت عباس، یا حتی افراد عادی مثل بنده شما است، ضمن آن که دروغ

¹²¹ *Muḥtahid* o *mujtahid* (clérigo o *alfaquí*) es un experto que posee un conocimiento profundo de la ciencia, reglas y normas islámicas basadas en *El Corán*, cuya sabiduría es considerada superior a la de los demás sabios. Cada rama del islam, sobre todo las dos principales sunní o chiíta, tiene sus propios expertos a los que sus practicantes deben seguir en temas de jurisprudencia islámica (Esposito, 2004:13 y 19).

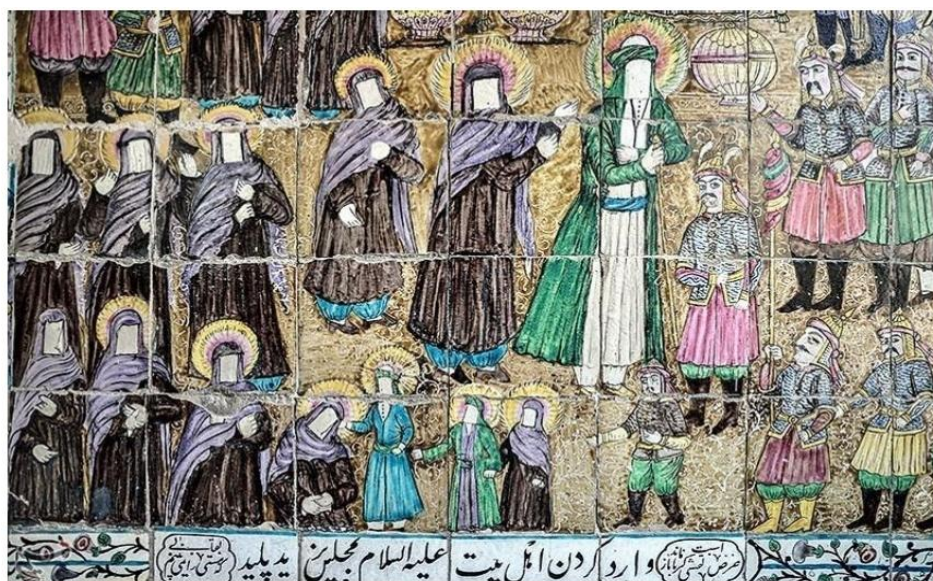
¹²² El término *hukm*, en primer lugar, se usa de diversas maneras en *El Corán* para referirse a arbitraje, juicio y autoridad de Dios. A un nivel más específico, esta palabra se refiere comúnmente a reglas coránicas, o a las decisiones de los *muḥtahids* a partir y/o según el contenido de *El Corán* (Esposito, 2004:87 y 118).

گفته، افترا هم بسته است. اگر چنین ادعایی نداشته باشد و منتسب نکند، بلکه به عنوان یک کار ذوقی و خیالی ارائه دهد، احکامش همان است که در ابتدا قید شد.

[si la intención es hacer recordar y/o honrar a esos grandes, no hay problema, pero si se cree que estas son las imágenes verdaderas, entonces esta opinión no es correcta (Ayatollāh Mirza Jawad Tabrizi); es obvio que nadie ha visto a los imanes y hay pinturas documentadas y precisas del pasado. Todo lo que se representa es una fantasía surgida de la imaginación del pintor y no es cierto (anónimo); es mentira, desinformación, calumnia e imputación. Está mal y prohibido. Si un pintor dice que su pintura es la imagen del Imán Hossein, Ali, etc., es calumnia y algo que no es cierto (anónimo)]. (X-shobhe., 2011 [Página web], traducido por Sabri Zekri, el 29 de enero de 2024)

La imposición de estas limitaciones, en cierto modo, está relacionada con la visión negativa de la representación de personas en el islam, pues las pinturas y/o tallas pudieran dar lugar a la idolatría. Por este motivo, la mayoría de los bajorrelieves y mosaicos de los monumentos islámicos exponen imágenes de flores, arbustos y pájaros, pero no presentan casi ninguna figura humana. En las pinturas de esta época (Figura 75) las personas *mowāfeq* (personajes sagrados y buenos) están pintadas con un halo de luz alrededor de su cabeza, rostros tapados con una tela blanca y cuerpos cubiertos por vestidos largos y holgados, mientras los *mojālefs* (malos y antagonistas) llevan ropas de color cálido y todos los detalles de su cara se ven perfectamente. Esta diferenciación visual entre los personajes sagrados y los antagonistas no solo refuerza la función simbólica y espiritual del arte en el contexto islámico, sino que también preserva el carácter divino de los personajes *mowāfeq*, evitando cualquier intento de representación idolátrica. Por otro lado, la exposición detallada de los rasgos faciales de los antagonistas enfatiza sus imperfecciones humanas, subrayando su naturaleza terrenal y corruptible.

Figura 75. *Representación humana en pinturas islámicas*



Notas.

Por Menati, F. 2017. Mosaico artístico. *A tilework inside Mu'awin ul-Mulk, Yazid court* (arriba). [This is an image from the Tasnim News Agency website, which states in its footer, “All Content by Tasnim News Agency is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License”. Per this discussion, all images without explicitly watermarked attribution to agency photographers are presumed to be outside this license] Recuperado de Wikipedia.

Anónimo, 2011. Pintura. *Zohr-e Ashūrā* [Mediodía de Ashūrā] (abajo). La despedida del Imán Hossein a su familia antes de marcharse para la batalla. [De acuerdo con la Ley de Protección de los Derechos de Autores, Compositores y Artistas (1970), esta obra es de dominio público en Irán, porque el plazo de los derechos de autor está caducado] Recuperado de Wikipedia.

Como puede observarse en las imágenes, no solo la cara de las mujeres, sino también la de los niños y del Imán Hossein están cubiertas. Esta costumbre hace referencia al estado divino e inocente de los miembros de la familia del Profeta. *Sayyidah Zaynab*, hija del Imán Ali¹²³, no está exenta de dicha norma. Por ello, hasta hoy no hemos encontrado ninguna imagen, en la que se vea el rostro de este personaje. En todas imágenes encontradas su cara está cubierta con una tela blanca o amarilla a menudo llevando un vestido de color negro porque está de luto por el martirio del Imán Hossein y otros miembros de su familia.

Otra razón de la falta de datos probablemente se debe a la cultura patriarcal dominante de la región y la época del nacimiento de Zaynab. Adibzadeh en su obra *The journey of beauty towards perfection: Zaynab bint 'alī ibn abī tālib and the model of human changes towards developing attributes of walīyat allāh and al-insān al-kāmil* (2013) afirma que, la nieta del Profeta nació el 5 de Ġamadi ul-Awwal del año 6 de la hégira en Medina, una de las ciudades importantes de la península arábiga (p. 43). Otros investigadores de los Estudios Árabes e Islámicos también coinciden con esta fecha, entre ellos: Kassam y Blomfield en *Remembering Fatima and Zaynab: Gender in Perspective* (2015:215) y Qutbuddin en *Zaynab Bint 'Alī* (2005: 9937).

Lo que es cierto es que las mujeres en la región donde nació Zaynab sufrían misoginia y exclusión social. En algunas tribus, se creía que tener una hija traía maldiciones, por lo que algunos padres enterraban vivas a las niñas recién nacidas. Dicho acto era tan atroz que *El Corán* (1999) lo considera un gran pecado, advirtiendo a los perpetradores sobre el Juicio Final:

يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ / وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ
سُوءَ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ (القرآن،
النحل: ٥٨-٥٩)؛ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ / بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ (القرآن، اتكوير: ٨-٩)

[cuando se le anuncia a uno de ellos una niña, se queda hosco y se angustia. Esquiva a la gente por vergüenza de lo que se le ha anunciado, preguntándose si lo conservará, para deshonor suya, o lo esconderá bajo tierra... ¡Qué mal juzgan!; Cuando se pregunte a la niña enterrada viva,

¹²³ Primo del Profeta Mahoma.

qué crimen cometió para que la mataran]. (*El Corán*, 1999: 352 y 749, surah 16/ ayats 58-59 y surah 81/ ayats 8 y 9)

Gracias a las prohibiciones islámicas impuestas, esta práctica misógina se extingue en las poblaciones convertidas al islam. Sin embargo, la cultura patriarcal no desaparece de manera completa en esta región y las mujeres seguirán sufriendo de desigualdades y humillaciones, viviendo en un estado inferior al de los hombres. No obstante, Zaynab tuvo más suerte que las demás mujeres, gracias a haber nacido en la familia del Profeta. Algunos informes registrados por Qutbuddin (2005: 9937) y Al-Ŷazāery en *Al-khasaeso Al-Zaynabbiyah, Vol 1* (2004: 41-42) afirman que, su nombre fue elegido por su abuelo Mahoma, quien los atribuyó a la inspiración divina y ordenó que fuesen respetadas tanto ella como su esposa Jadīyah.

El nombre “Zaynab” de hecho es un término árabe derivado de *zain* más *ab*, cuyo significado es el adorno y la belleza del padre, pero que también se utiliza para nombrar a un árbol de hermosa apariencia y olor agradable (Firuzabadi, 1952:82; Qutbuddin, 2005: 9938). Llamando a su nieta de tal manera, el Profeta simbólicamente hace hincapié en el alto estado de la mujer, tanto en la familia como en la sociedad, situándose ante el patriarcado. Sin embargo, con todo ello, Zaynab vive bajo la sombra de los hombres aún, pues su nombre condiciona su existencia a la de su abuelo Mahoma y su padre el Imán Ali.

Además de su nombre, Zaynab posee otros apodos, los cuales la liberan del dominio masculino, presentándola como una persona autónoma, biológicamente femenina, aunque socialmente masculina. En otras palabras, ella realiza algunas tareas que en su cultura están reservadas a los hombres. Las elegías de Karimi en honor a este personaje (Shirazi, 2005: 108-112) reflejan bien esta paradoja. Por un lado, la describen como una mujer bastante influenciada por los hombres clave de su familia; por otro lado, como una persona fuerte con comportamientos superiores a los hombres, que influye significativamente en el mundo que la rodea.

Para aclarar nuestro punto de vista, a continuación, estudiamos algunos versos de este elogiador iraní. Es importante subrayar que, en farsi, el idioma original de la obra, no existen divisiones gramaticales de género. Los sustantivos, artículos, adjetivos, participios y pronombres no están clasificados como masculino, femenino y neutro.

Tampoco hay marcas gramaticales al respecto, ni al inicio ni al final de las palabras. En una conversación y un texto escrito, el género/sexo del individuo referido se entiende a través del contexto, tal como ocurre en la presente elegía. La traducción inglesa de Shirazi refleja bien este aspecto, pues en inglés, aunque sí que se puede distinguir femenino y masculino, los sustantivos no tienen un género gramatical asociado.

Ahora bien, la traducción al español del texto resulta más compleja, dado que la estructura de la lengua española se basa en género gramatical. Aprovechando este dilema y tomando inspiración del persa, decidimos usar “*” en lugar de los artículos y marcaciones finales de palabras asignadas al género¹²⁴, por ejemplo, *maestr** en lugar de maestro/a:

Who is the preacher of the Qu’anic message? Who is the guardian
of children? / Courageous, patient, Zaynab is the light of Mostafa
(Prophet Mohammad) / Friend and helpful, the “King” of Karbala,
Zaynab / Who is the pure light of God? Who is the protector of orphans?
/ In her bravery and wisdom so similar to Haydar Safdar (Ali) / Who is
the one with pious knowledge, the protector of women’s interest? /
Zaynab, Daughter of Morteza / She shook up the city of Kufa with her
pious Qur’anic sermons / With her patience she destroyed the kingdom
of tyranny / Her enemies are worried about her now / Who is the heroine
of the time? Who is that shining moon? / Zaynab, Daughter of Morteza /
Nabi (the Prophet) taught her lessons in piety and recognizing God’s
existence / From her father she inherited her sacrificial carácter / From
Hasan [her brother] she learned how to be loyal, and patient / No mother
gave birth to anyone as eloquent in speech as Zaynab / Who is the
protector of the orphans? Who is the pure light from God? / Who is the
best of all? Who is the shining one? / Who is the pious source of
knowledge for other women? / Zaynab, Daughter of Morteza. Zaynab,
the loyal one, the well-spoken one / Daughter of Morteza (Ali), the source
of knowledge / Zaynab, the patient one, Zaynab, the lion of Karbala /
You, the unique jewel, the leader of women / O you the teacher of
virtuousness, the source of bravery / O you the light of the universe, the

¹²⁴ Cabe destacar que la aplicación de esta estrategia no tiene que ver con el uso de formas y símbolos como “@ y X” para definir un nuevo lenguaje, sino simplemente para marcar los cambios y eliminaciones.

king of endurance / Zaynab, the pride of two worlds, the light of two worlds Zaynab / The sultan of endurance, the capable master / The fountain of virtuousness and chastity / Zaynab the loyal one, daughter of Morteza.

[¿Quién es l* predicador* del mensaje del Corán? ¿Quién es l* guardian* de los niños? / Valiente, paciente, Zaynab es la luz de Mostafa (Profeta Muhammad) / Amig* y servicial, “Rey¹²⁵” de Karbala, Zaynab / ¿Quién es la luz pura de Dios? ¿Quién es l* protector* de los huérfanos? / En su valentía y sabiduría tan similares a Haydar Safdar (Ali) / ¿Quién es aquell* con conocimiento piadoso, l* protector* de los intereses de las mujeres? / Zaynab, Hija de Morteza / Sacudió la ciudad de Kufa con sus piadosos sermones coránicos / Con su paciencia destruyó el reino de la tiranía / Sus enemigos se preocupan por el* ahora / ¿Quién es l* heroín* de la época? ¿Quién es esa luna brillante? / Zaynab, Hija de Morteza / El Profeta l* enseñó lecciones de piedad y reconocimiento de la existencia de Dios / De su padre heredó su carácter sacrificial / De Hasan [su hermano] aprendió cómo ser leal y paciente / Ninguna madre dio a luz a nadie tan elocuente en el habla como Zaynab / ¿Quién es l* protector* de los huérfanos? ¿Quién es la luz pura de Dios? / ¿Quién es l* mejor de todo? ¿Quién es l* radiante? / ¿Quién es la fuente piadosa de conocimiento para otras mujeres? / Zaynab, Hija de Morteza. Zaynab, l* leal, l* bien hablad* / Hija de Morteza (Ali), la fuente de conocimiento / Zaynab, l* paciente, Zaynab, León¹²⁶ de Karbala / Tú, joya única, líder* de mujeres / Ay, tú, maestr* de virtud, fuente de valentía / Ay, tú, luz del universo, Rey de la resistencia / Zaynab, el orgullo de dos mundos, la luz de dos mundos / Zaynab, Sultán¹²⁷ de la resistencia, l* maestr* capaz / La fuente de virtud y castidad / Zaynab l* leal, Hija de Morteza.] (Shirazi, 2005: 108-111; traducido por Sabri Zekri, 10 junio de 2024)

¹²⁵ En farsi *shāh* [rey] se usa para ambos géneros. Considerando que en la Persia Antigua hubo reyes femeninos. Hoy también se otorga este título a las mujeres, tal y como *shirzan* (león-mujer).

¹²⁶ En farsi *shir* [león] es el nombre del animal y para definir su sexo se dice “*mādeh shir* [león femenino]” mientras “*shir-e nar* significa [león masculino]”. En el caso de Zaynab, el poeta solamente usa el término “león” sin determinar su sexo. Así, esta expresión genera ambigüedad y contradicción con respecto al género/sexo de este personaje.

¹²⁷ Este término es de origen turco y en farsi tiene un significado parecido a *Shāh*.

Como puede observarse en los paisajes presentados, esta estrategia nos permite destacar la asociación de los atributos tradicionalmente asignados al género masculino a Zaynab, presentándola como un caso tercero o, mejor dicho, un personaje ambiguo y espiritual con rasgos identificatorios no binarios. Por un lado, es la “hija” de Mortezā y “hermana” de Hossein; por otro, es un león, líder y rey de Karbala.

Los versos se inician describiendo los comportamientos de Zaynab, aunque a menudo finalizan asociándolos a los hombres de su familia. En cierto modo, ella se entiende a partir de su parentesco familiar como la nieta del Profeta e hija del Imán Ali, quienes otorgaron virtudes tradicionalmente atribuidas a los hombres a esta mujer, como el arte de la oratoria, el conocimiento coránico y el liderazgo. A pesar de tantas influencias, Zaynab se comporta como una persona independiente, cuya existencia impacta en mundo. Por ello, sus seguidores la identifican mediante títulos que en farsi se usan para ambos géneros, como león y rey¹²⁸.

De este modo, llamar a Zaynab *shirzan*, león, rey y sultán de la Batalla de Karbala que es un conflicto masculino, desafía los discursos tradicionales y las divisiones binarias de género/sexo, sobre todo con respecto a las funciones y comportamientos sociales. Tal y como Clitemnestra e Isabella de Valois, Zaynab también es un personaje que expone comportamientos sociales andróginos: decide, viaja, habla en público, se enfrenta con los asesinos de su hermano, desafía la legitimidad del califa y defiende los derechos de los huérfanos y prisioneros.

Batalla de Karbala. Evolución de la personalidad

En general, la vida de Zaynab se divide en dos etapas principales; su infancia, en la que aprende y recibe influencias del ambiente masculino que la rodea; y la segunda etapa, cuando comienza a aplicar su conocimiento y habilidades adquiridas, influenciando a los demás. En cierto modo, la condición excepcional de su infancia, es decir, haber nacido y crecido en la familia del Profeta, influye en la evolución de su personalidad, reflejándose notablemente en su adultez, sobre todo una vez comienza su viaje a Karbala, acompañando a su hermano el Imán Hossein. Esta segunda etapa, especialmente después de la batalla, es precisamente el foco de nuestro estudio, pues Zaynab exhibe

¹²⁸ Explicamos este discurso en las notas al pie de la página anterior.

comportamientos que no se alinean con las expectativas asociadas al género femenino. Al igual que Clitemnestra e Isabella de Valois, ella asume responsabilidades que en su época no se consideran apropiadas para las mujeres, entre las que cabe destacar, pronunciar discursos morales y políticos en público, criticar al sistema, defender los derechos de las mujeres cautivas y desafiar a la narrativa masculina del poder político.

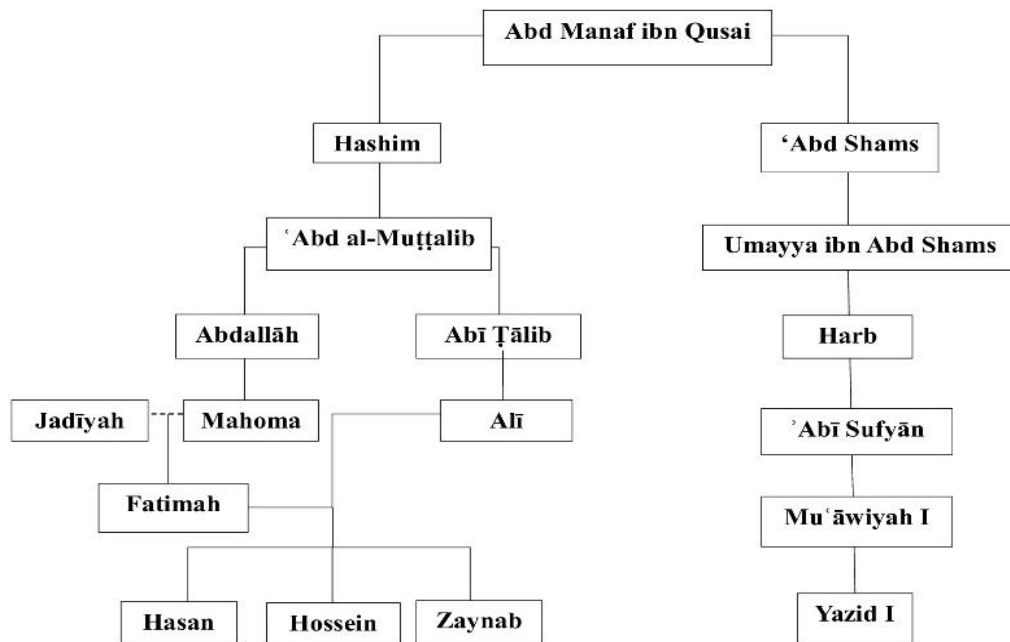
Tales cualidades elevan su estado social de *Sayyidah* (una mujer descendente del profeta) a una figura sin género determinado, cuya importancia no radica en sus pertenencias familiares, sino en su propio *ser*. Por ello, sus seguidores a menudo la llaman *shir* (león) y *Shāh* (rey) de Karbala (Shirazi, 2005: 108), haciendo hincapié de esta manera en su personalidad fuerte e independiente. Así, Zaynab ya no es sólo una mujer sagrada por tener la sangre del Profeta, sino también un *shirzan*, sobreviviendo y luchando contra el patriarcado. Aunque haya crecido practicando el islam, desafía el dominio masculino en esta religión.

Al igual que sus homólogas anteriores vírgenes juradas, Clitemnestra e Isabella de Valois, *Sayyidah* Zaynab también posee habilidades simbólicamente asociadas a la liberación de la voz femenina, entre ellas cabe destacar, hablar en público, el arte de retórica y lamentación. Igualmente, usa estrategias paradójicas de reciclaje y *desidentificación*, las cuales la presentan como un personaje andrógino. Entre ellas cabe destacar, ponerse encima de los hombres mientras simultáneamente se victimiza ante ellos. Para dejar más claras nuestras afirmaciones, a continuación, estudiaremos su participación en la Batalla de Karbala, así como su sermón religioso y político pronunciado en Damasco ante el califa.

Hipótesis y motivos

Al igual que las guerras de Troya y las Dos Rosas, la Batalla de Karbala se destaca como un conflicto principalmente masculino, surgido entre los clanes de los Banu Hášim, al que pertenece el Profeta Mahoma y los Banu Omeya, del que surgió el segundo califato establecido tras la muerte del Profeta (Berthold, 1974: 31; Figura 76). En este escenario protagonizado por varones, Hossein, nieto del Profeta, hijo del Imán Ali y hermano de *Sayyidah* Zaynab, lideró una rebelión contra Yazid I, segundo califa de los omeyas, desembocando en un breve combate en el desierto de Karbala, donde él y sus seguidores fueron asesinados (Aghaie, 2004: 7-9).

Figura 76. Árbol genealógico de la familia de Sayyidah Zaynab y Yazid I



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Diseño propio

En cuanto a los motivos del levantamiento de Hossein, hasta hoy existen dos hipótesis principales:

- **Triángulo amoroso:** Una leyenda mezclada con datos históricos fragmentados apunta a la existencia de una mujer llamada 'Arinib bin Ashaq, como el motivo del conflicto entre Hossein y Yazid. El erudito árabe Labyb Baydoun en *Mawsuat Karbala*¹²⁹ (2006) proporciona detalles más elaborados al respecto (p.376). No obstante, cabe tener en cuenta que esta hipótesis es sólo una de las que existen y su veracidad histórica puede ser objeto de debate y análisis.
- **Liderazgo del Mundo Islámico:** Esta hipótesis es la más fiable y con mayor veracidad al contar con el respaldo de eruditos clásicos como al-Tabari (Aghaie, 2004: 8; Berthold, 1974: 31-32) proporcionando varios motivos para el levantamiento del nieto de Mahoma, entre ellas cabe destacar la resistencia contra la

¹²⁹ En español Enciclopedia de Karbala (traducido por Sabri Zekri, el 19 de mayo de 2023).

opresión del estado, la negativa a prestar juramento de lealtad al califa y la defensa del legado del Profeta.

De cualquier modo, la preocupación del presente estudio no es aportar narrativas que pretendan relatar los detalles precisos al respecto. Ya sea por motivos políticos o debido a la intervención de una mujer, el conflicto de Karbala se percibe como un asunto exclusivamente masculino, o bien, generado y acaecido entre dos grupos de hombres. Aunque las mujeres no estaban involucradas de manera directa en el asunto, su contribución a la narrativa del acontecimiento es significativa y no debe pasarse por alto. Sobre todo, Zaynab desempeñó un papel fundamental en la preservación y difusión del mensaje de justicia y resistencia contra el patriarcado (Aghaie, 2004: 9), lo que nos invita a estudiar su participación al respecto.

Difusión y transmisión del mensaje de Karbala

De hecho, la Batalla de Karbala fue el clímax y el resultado de una serie de sucesos acaecidos en la comunidad musulmana. A continuación, resumimos los momentos más destacados de la evolución y presencia social de Zaynab:

- **División de la comunidad musulmana:** el fallecimiento de Mahoma (632 d.C.) conllevó disputas sobre el liderazgo de la comunidad musulmana. Abū Bakr, compañero de Mahoma, asumió el cargo de califa, aunque un grupo de musulmanes creían en Ali, primo y yerno de Mahoma, como en el único sucesor legítimo. Pasados veinte años, finalmente tras la muerte de Osmán, tercer califa, Ali asumió el poder, sin embargo, su califato enfrentó desafíos y conflictos, los más destacados, las batallas de Camelo en 656 d.C. y Siffin en 657 d.C. (Aghaie, 2004: 6).
- **Ascenso de Yazid I:** tras el martirio del Imán Ali y, posteriormente, su hijo mayor el Imán Hasan, el hijo menor Hossein tuvo la oportunidad de convertirse en un líder prominente. Sin embargo, Yazid asumió el poder, exigiendo su lealtad, lo que llevó a un enfrentamiento entre ellos (Aghaie, 2004: 7). A partir de este periodo Zaynab tuvo un papel más notable, apoyando a su hermano en la defensa de los valores y principios de la familia.

- **Respuesta a las llamadas:** Hossein emprendió un viaje hacia Kūfa en respuesta a la llamada de ayuda de los habitantes de la región, que no querían obedecer a Yazid. Mientras tanto, Zaynab decidió acompañar a su hermano durante el viaje (Aghaie, 2004: 8; Berthold, 1974: 31). En este momento la evolución de este personaje llega al punto clímax, ya que de manera voluntaria entra en un conflicto masculino.
- **Sitio de Karbala:** el ejército de Yazid asedia el campamento de Hossein en el desierto de Karbala. Durante diez días hubo intentos de negociación entre ambas partes, sin embargo, no llegaron a un acuerdo. El enfrentamiento decisivo tuvo lugar el 10 de *Muharram* del 61 AH¹³⁰, conocido como el día de *Ashūrā*, es decir, décimo día. A pesar de ser pocos, el nieto del Profeta y sus seguidores lucharon valientemente, aunque finalmente todos fueron asesinados y posteriormente decapitados.

Durante la guerra, Zaynab junto con otras mujeres demostraron valentía y resistencia, independientemente de las expectativas de género impuestas en su tiempo. Ellas brindaban servicios médicos a los heridos, cuidaban a los niños, preparaban armas y cuando no les quedaba otra opción se enfrentaban cara a cara a los soldados del califa (Aghaie, 2004: 9). Desde una mirada no binaria, su papel puede interpretarse como una ruptura con las normas y convenciones tradicionales de género, desafiando las expectativas de cómo se suponía que debía comportarse una mujer y/o un hombre en diferentes contextos.

Después de la batalla, los supervivientes, la mayoría mujeres y niños, fueron desplazados a la corte de Yazid en Damasco. Durante el cautiverio, Zaynab organizó reuniones de duelo y lamentación, donde pronunció diversos sermones políticos y religiosos, exponiendo las injusticias cometidas contra los mártires y cautivos. Como afirman Cansinos-Asséns y Porro en *Antología de poetas persa* (1991), la revelación de Zaynab a través de sus sermones de hecho es un grito de protesta de una mujer “asida en el desierto de Karbala por las manos impuras de los kufíes, reducida a la condición de esclava y arrastrada por las calles de Dimechk” (p. 371).

¹³⁰ 10 de octubre del año 680 d.C.

Tanto dolor y sufrimiento se refleja en cada palabra que Zaynab dirige al califa, transmitiendo los enfrentamientos y desafíos que todas las mujeres han superado a lo largo de la historia. Sin embargo, su enfoque no se limita exclusivamente al sufrimiento femenino, llegando más allá, abarcando a todas las personas que sufren injusticias y opresiones. De este modo, Zaynab trasciende los límites de género y tiempo, convirtiéndose en el símbolo de la lucha universal por la justicia y dignidad humana.

Hoy en día, las historias de Karbala se han convertido en objeto de representación de los espectáculos de *Ta'ziyeh* (Virolleaud, 1978: 257-258; Berthold, 1974: 31-34). Sobre todo, en las tardes del día de *Ashūrā*, donde un intérprete masculino o *zaynab-poosh*, tapando su cara con una tela transparente del color negro, representa el papel de Zaynab en el sermón que este personaje pronuncia en la corte de Yazid. Esta escena justamente es el objeto de nuestro estudio, ya que un personaje femenino demuestra un amplio conocimiento religioso y político, así como una notable capacidad oratoria, enfrentándose a la autoridad patriarcal. Tales consideraciones requieren un análisis más detallado de su sermón, al cual hemos dedicado el siguiente apartado.

Sermón de la señora Zaynab en Damasco. Un análisis del discurso

En la fiesta de la victoria, Yazid orgulloso de su hecho, estaba golpeando con su palo estaba la cabeza ensangrentada de Hossein, mientras cantaba “ojalá mis ancestros estuvieran presentes hoy, diciendo: ¡bien hecho! Has conseguido nuestra venganza de los hijos de Mahoma” (Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]; Maýlisi, 1983: 132-135). Fue entonces cuando *Sayyidah* Zaynab se levantó y pronunció su sermón en la corte de Yazid (Figura 77). Su acto sin duda fue un desafío político y social contra las normas establecidas.

Figura 77. *Bāzsāziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrat-e Zaynab [Representación del sermón de Sayyidah Zaynab]*



Nota. Anónimo. 2017. Fotografía. *Sayyidah* Zaynab pronunciando su sermón en la corte de Yazid. Rasht, Irán. Recuperado de Tasnim News Agency.

Aunque el texto del sermón no es excesivamente extenso, sí proporciona un contenido intenso con numerosas referencias históricas y religiosas, lo que exige la consulta constante y rápida al texto de la obra. Por ello, lo incorporamos de manera directa al cuerpo de esta parte en forma de tabla 19.

Tabla 19. Texto del sermón

Nota. Según las normas Apa (7ª ed.) (Sánchez, 2019a), primeramente, compartimos el texto árabe (Ma'ylisi, 1983: 132-135) y después la traducción española (Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]). Cabe destacar que la traducción no tiene la misma exactitud de la obra original, pero según nuestro conocimiento persa y árabe, cuenta con la suficiente calidad para servir como material para nuestro análisis.

Contenido
يَرِيدُ يَا ظَنَنْتُ أَمْ "يَسْتَهْزِئُونَ بِهَا كَلُّوا وَاللَّهِ بِآيَاتِ كُتُبِهِ أَنَّ السَّوَايَ أَسَاؤُا الَّذِينَ عَاقِبَةُ كُلِّ نَفْسٍ" يَقُولُ كَذَلِكَ سُبْحَانَهُ اللَّهُ صَلَاحٌ لِعِظَمِ ذَلِكَ أَنَّ وَكَرَامَتَهُ عَلَيْهِ بِكَ وَ عَلَيْهِ هَوَانًا بِنَا أَنَّ الْأَسْرَاءَ تُسَاقُ كَمَا تُسَاقُ فَأَصْبَحْنَا السَّمَاءَ آفَاقَ وَالْأَرْضَ أَقْطَارَ عَلَيْنَا أَخَذْتَ حَيْثُ لَكَ صَفَا حِينَ وَ مُتَسَيِّمَةً الْأُمُورَ وَ مُسْتَوْتَمَةً لَكَ الدُّنْيَا رَأَيْتَ حَيْثُ مَسْرُورًا جُدْلَانِ عِطْفِكَ فِي نَظَرْتِ وَ بِأَنْفِكَ فَشَمَخْتَ عِنْدَهُ خَطَرَكَ لَهُمْ وَ إِنَّمَا لِيَزْدَادُوا لَهُمْ نُفْلِي إِنَّمَا لَأَنْفُسِهِمْ خَيْرٌ لَهُمْ نُفْلِي إِنَّمَا كَفَرُوا الَّذِينَ يُحْسِنُونَ لَا وَ "تَعَالَى اللَّهُ قَوْلَ نَسِيتُ أَمْهَلًا فَمَهَلًا سُلْطَانًا وَ مُلْكُنَا أَبْدَيْتِ وَ سَتُورَهُنَّ. هَتَكْتَ قَدْ سَبَايَا صَ اللَّهُ رَسُولِ بَنَاتِ سَوْفَكَ وَ إِمَاءَكَ وَ خَزَائِكَ تَخْيِيرِكَ الطُّلُقَاءِ ابْنِ يَا الْعَلِيَّ مِنْ أَمْ "مُهَيِّنَ عَذَابِ لَيْسَ الشَّرِيفُ وَ الدُّنْيَى وَ الْبُعِيدُ وَ الْقَرِيبُ وَ جُوهَهُنَّ يَنْصَفُحُ وَ الْمَنَاقِلُ وَ الْمَنَاهِلُ أَهْلُ يَسْتَشْرِفُهُنَّ وَ بَلَدٍ إِلَى بَلَدٍ مِنَ الْأَعْدَاءِ بَيْنَ تَحْنُو وَ جُوهَهُنَّ يَسْتَبْطِئُ كَيْفَ وَ الشَّهْدَاءِ دِمَاءٍ مِنْ لَحْمِهِ تَبَتْ وَ الْأَزْكَيَاءِ أَكْبَادُ فُوهُ لَفْظَ مِنْ مِرَاقِبَةٍ يُرْجَى كَيْفَ وَ حَيٍّ حُمَاتِيٍّ مِنْ لَا وَ وَلِيٍّ رَجَالِيٍّ مِنْ مَعْنَى تَقُولُ غَيْرَ مُتَأَمِّمٍ وَ لَا مُسْتَظْلِمٍ لَأَهْلُوا وَ اسْتَهْلُوا فَرَحًا ثُمَّ ثُمَّ الْأَضْغَانِ وَ الْإِخْرِ وَ الشَّنَتَانِ وَ بِالْشَّيْبِ إِلَيْنَا نَظَرَ مِنَ الْبَيْتِ أَهْلُ بَعْضِنَا فِي قَالُوا يَا يَرِيدُ لَا تُشَلِّ مُنْتَحِيًا عَلَى ثَنَائِي أَبِي عَبْدِ اللَّهِ سَيِّدِ شَبَابِ أَهْلِ الْجَنَّةِ تَنْكُتُنَا بِمُخَصَّرَتِكَ وَ كَيْفَ لَا تَقُولُ ذَلِكَ وَ قَدْ نَكَتَ الْفَرْجَةَ وَ اسْتَأْصَلْتَ الشَّافَةَ بِإِرَاقَتِكَ دِمَاءَ ذُرِّيَّةِ مُحَمَّدٍ صَ وَ نُجُومِ الْأَرْضِ مِنْ آلِ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ وَ تَهْنِفُ بِأَشْيَاخِكَ رَعَمْتَ أَنَّكَ تُنَادِيهِمْ فَلْتَرِدَنَّ وَ شَيْكََا مُورِدَهُمْ وَ لَتَوَدَّنَّ أَنَّكَ شَلَلْتَ وَ بَكَمْتَ وَ لَمْ تَكُنْ فُلْتَ مَا فُلْتَ وَ فَعَلْتَ مَا فَعَلْتَ اللَّهُمَّ خُذْ لَنَا بِحَقِّقْنَا وَ انْتَقِمْ مِنْ ظَالِمِنَا وَ أَحْلِلْ غَضَبَكَ بِمَنْ سَفَكَ دِمَاءَنَا وَ قَتَلَ حُمَاتِنَا فَوَ اللَّهُ مَا قَرِيتُ إِلَّا جِلْدَكَ وَ لَا حَزَزْتُ إِلَّا لَحْمَكَ وَ لَتَرِدَنَّ عَلَى رَسُولِ اللَّهِ صَ بِمَا تَحْمَلْتِ مِنْ سَفَكَ دِمَاءِ ذُرِّيَّةِ اتَّهَكْتَ مِنْ حُرْمَتِهِ فِي عِزَّتِهِ وَ لَحْمِهِ حَيْثُ يَجْمَعُ اللَّهُ شَمْلَهُمْ وَ يَلْمُ شَعْبَهُمْ وَ يَأْخُذُ بِحَقِّهِمْ "وَ لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ" وَ حَسْبُكَ بِاللَّهِ حَاكِمًا وَ بِمُحَمَّدٍ صَ خَصِيمًا وَ بِجَبْرِائِيلَ ظَهِيرًا وَ سَيِّعُكَ مِنْ سَوْفِكَ لَكَ وَ مَكْنَكَ مِنْ رِقَابِ الْمُسْلِمِينَ بِئْسَ لِلظَّالِمِينَ بَدَلًا وَ أَيْكُمْ شَرُّ مَكَانًا وَ أَضْعَفُ جُنْدًا وَ لَيْنُ جَرْتِ عَلَيَّ الدَّوَاهِي مُخَاطَبَتِكَ لِي لَأَسْتَضِعُّ قُدْرَكَ وَ أَسْتَعِظُ تَقْرِيعَكَ وَ أَسْتَكْثِرُ تَوْبِيخَكَ لَكِنَّ الْعُيُونَ عَبْرَى وَ الصُّوَرُ خَرَى أَلَا فَالْعَجَبُ كُلُّ الْعَجَبِ لِقَتْلِ حِزْبِ اللَّهِ الثَّجْبَاءِ بِحِزْبِ الشَّيْطَانِ الطُّلُقَاءِ فَهَذِهِ الْأَيْدِي تَخْلِفُ مِنْ دِمَائِنَا وَ الْأَفْوَاهُ تَتَحَلَّبُ مِنْ لُحُومِنَا وَ تِلْكَ الْجُثَثُ الطَّوَاهِرُ الرَّوَكِي تَتَلَبَّاهُ الْعَوَاسِلُ وَ تُعْقِرُهَا أُمَهَاتُ الْفِرَاعِلِ وَ لَيْنِ اتَّخَلَّتْنَا مَعْنًا لَتَجِدْنَا وَ شَيْكََا مَعْرُومًا حِينَ لَا تَجِدُ إِلَّا مَا قَلَمْتَ يَدَاكَ وَ مَا رَيْكَ بِظِلَامٍ لِلْعَبِيدِ فَإِلَى اللَّهِ الْمُشْتَكَى وَ عَلَيْهِ الْمُعَوَّلُ فَكَيْدُ كَيْدِكَ وَ أَسْعَ سَعْيِكَ وَ نَاصِبُ جُهْنَمِكَ فَوَ اللَّهُ لَا تَمُحُو ذِكْرَنَا وَ لَا تُبَيِّثُ وَحِينًا وَ لَا تُدْرِكُ أَمَنَّا وَ لَا تَرْحُضُ عَنْكَ عَارَهَا وَ هَلْ رَأَيْكَ إِلَّا قَنْدَ وَ أَيَّامُكَ إِلَّا عَدَدَ وَ جَمْعُكَ إِلَّا بَدَدَ يَوْمٍ يُنَادِي الْمُنَادِي أَلَا لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ فَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الَّذِي حَتَمَ لِأَوْلَادِنَا بِالسَّعَادَةِ وَ الْمَغْفِرَةِ

وَأَخْرَجْنَا بِالشَّهَادَةِ وَالرَّحْمَةِ وَنَسَأَلُ اللَّهَ أَنْ يَكْمِلَ لَهُمُ الثَّوَابَ وَ يُوجِبَ لَهُمُ الْمَزِيدَ وَ يُحْسِنَ عَلَيْنَا الْخِلَافَةَ إِنَّهُ رَحِيمٌ وَدُودٌ وَ حَسْبُنَا اللَّهُ وَ نِعْمَ الْوَكِيلُ. (Maÿlisi, 1983: 132-135).

Traducción

[Dios y Su Mensajero han dicho la verdad cuando dijeron: “El final de quienes hicieron el mal fue desmentir las señales de Dios y burlarse de ellas”. ¡O Yazid! No pienses que la posesión de esta regla, este Palacio y esta riqueza es una gracia divina para ti. Tú eres uno de aquellos, a quienes Dios ha dejado libres hasta que la carga de sus pecados se haga más pesada, y es entonces cuando Dios te privará de todo lo que tenías arrojándote al fuego del infierno. Has olvidado las palabras de Dios “aquellos que no creen, no piensen que si les damos un plazo es para su bien. En verdad, les concedemos un plazo para que acumulen malas acciones. Para ellos hay un castigo humillante”.

¿Es justicia que tus mujeres estén sentadas en los asientos de honor, mientras que esclavizaste a las nietas del Profeta, las despreciaste, silenciaste sus gritos y permitiste a los hombres llevarlas de una ciudad a otra en la espalda de los camellos y dejaste que la gente se reuniera desde todas partes para mirarlas y burlarse de ellas? ¿Qué podemos esperar de un hombre como tú, cuyo corazón está lleno de rencor contra nosotros? Tú estás diciendo que deseas que tus antepasados estuvieran aquí ahora, y entonces procedes a golpear los dientes del hijo del Profeta con un palo. ¿No se te ocurre pensar que has incurrido en un gran pecado al derramar la sangre de los hijos del Profeta? Pido a Dios que nunca estés feliz y debes saber que pronto estarás frente a la justicia y es allí cuando desearás estar ciego y mudo, y no haber hecho estos crímenes.

¡O Dios! recupera nuestros derechos y véngate de aquel que nos ha oprimido. Ten ira con aquellos que derramaron nuestra sangre y mataron a nuestros compañeros. ¡Oh, Yazid! juro por Dios que con este crimen te has lastimado a ti mismo. En el día de la Resurrección te encontrarás con el Mensajero de Dios con una gran miseria y humillación por lo que has cometido al derramar la sangre de los descendientes del Profeta y deshonar a las mujeres de su familia. Aquel día, Dios los reunirá a todos ellos y recuperará sus derechos. No has escuchado que *El Corán* dice: “Y no creáis en absoluto que aquellos que han sido matados en la senda de Dios están muertos. Sino que están vivos y provistos de todo junto a su Señor.”

Es suficiente que pronto te presentes ante la justicia de Dios, donde su Profeta te desafiará y el Ángel Gabriel lo apoyará y dará testimonio en su favor. Muy pronto,

el que te permitió gobernar sobre los musulmanes llegará a saber qué castigo severo le espera a los opresores y entenderá que la posición de los opresores es la peor posición y que ellos serán los más débiles. Si mi destino me ha convertido en una mujer cautiva traída ante ti, no pienses que yo considere algún valor para ti. Yo no veo que seas lo suficientemente digno como para escuchar mis palabras. Sin embargo, si estoy hablando contigo, es porque en esta situación no tengo otra opción. ¿Qué puedo hacer mientras que mis ojos están llenos de lágrimas y mi corazón está lleno de dolor?

Después del martirio de Hossein, un grupo de los mejores siervos de Dios fueron matados por el partido de Satanás y los esclavos liberados por el Profeta. Si piensas que, al matarnos y tomarnos como prisioneros, has alcanzado el triunfo, entonces pronto verás que lo que pensaste como tu triunfo fue realmente tu pérdida. En ese día (el Día del Juicio), sufrirás las consecuencias de lo que has hecho. Juro por Dios que, sólo me quejo de mi dolor y de mi tristeza ante Dios y solo confío en Él. ¡O Yazid! Haz lo que quieras ¡Cualquier truco que desees hacer! ¡Reúne a cada enemigo que puedas reunir! Juro por Dios que esta desgracia que ha caído sobre ti y esta mancha oscura nunca podrán ser borradas. Has de saber que la maldición de Dios es para los opresores.

Doy las gracias a Allá por haber comenzado la vida de esta familia con misericordia y felicidad, y por haberla terminado con el martirio y el honor. Por cierto, Dios es suficiente para nosotros, Él es el mejor protector] (traducido por el autor anónimo, Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]).

Aunque esté en cautividad, Zaynab demuestra una alta autoestima e inteligencia, pronunciando un sermón elocuente a través del cual se sitúa en una posición superior a la de Yazid, humillando el sentido de la arrogancia y orgullo del califa “si mi destino me ha convertido en una mujer cautiva traída ante ti, no pienses que yo considere algún valor para ti. Yo no veo que seas lo suficientemente digno como para escuchar mis palabras” (Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]; Figura 78). Pero que también, contrariamente, muestra una cara victimista y vulnerable, manchando de esta manera, la imagen perfecta, justa y digna creada sobre Yazid “¿Es justicia que tus mujeres estén sentadas en los asientos de honor, mientras que esclavizaste a las nietas del Profeta?” (Sermón de la señora de Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]).

Figura 78. *Namāyesh-e Ta'ziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrateh Zaynab [Ta'ziyeh del sermón de Sayyidah Zaynab]*



Nota. Por Rajabipour, K. 2017. Fotografía. *Sayyidah Zaynab* y otras cautivas de la Batalla de Karbala. Rahimabad, Roodsar, Irán. Recuperado de Tasnim News Agency.

El sermón pronunciado por *Sayyidah Zaynab* consta de un contenido diverso formado por varias capas. En un primer nivel, oraciones y lamentaciones dirigidas a Dios y/o en honor de los mártires, así como maldiciones para los enemigos; en la segunda capa, una reclamación contra la humillación y maltrato de los cautivos, sobre todo defendiendo mujeres y niños; en el tercer nivel, exponiendo pruebas y testimonios a menudo coránicos sobre la ilegitimidad del califato de los omeyas; y a un nivel más profundo, es una reivindicación *prefeminista* que desafía la hegemonía masculina en las prácticas políticas, empoderando la voz femenina para provocar cambios significativos en la estructura patriarcal del poder.

La coincidencia de diferentes subtextos dentro del mismo sermón permite interpretaciones no binarias con respecto al discurso del poder formado a partir del género, lo que también tiene relevancia con nuestra investigación. De hecho, el sermón de Zaynab no es un mero llamamiento a la sangre de los mártires, ni un acto reivindicativo exclusivamente a favor de las mujeres, sino que llega más allá, poniendo en tela de juicio

la superioridad y el dominio masculino en la estructura tradicional del poder islámico. En otras palabras, su preocupación no reside necesariamente en quién ostenta el legítimo califato, ya sea su hermano o Yazid, sino el por qué no es una identidad no masculina el representante de Dios en la tierra.

Las influencias de Zaynab no se limitan a su presencia durante y después de la batalla, sino que van más allá del tiempo y el espacio. Esta afirmación se debe principalmente a la incertidumbre que rodea al lugar de su entierro. Pues hasta hoy no hay un acuerdo entre los expertos al respecto; un grupo sostiene que la tumba de la nieta del Profeta está en el cementerio Baqi en Medina, mientras otras personas creen que su cuerpo está enterrado en el mausoleo de Zaynab al-Kubra en Siria. Además, un último grupo afirma que la tumba de Zaynab está en el barrio de *Sayyidah* Zaynab en el Cairo (Qorashi, 1998: 298-303).

Esta pluralidad, simultáneamente enterrada en diferentes lugares, la convierte en una figura universal, pero también *transtemporal*, pues hasta hoy sigue siendo sujeto de estudio, el símbolo de resistencia y revelación femenina entre la comunidad musulmana. Zaynab ya no es solamente una mujer, sino un ser cuya existencia no se limita al cuerpo, sexo y otros aspectos tangibles. Esta condición sobre todo se revela a través de la encarnación de este personaje en el teatro *Ta'ziyeh*. Considerando que los intérpretes *zaynab-poosh* tapan su cara con *yāshmāq*¹³¹, poniéndose vestidos amplios, el rostro y cuerpo parecen como una masa sin una forma concreta, creando así un todo, o mejor dicho, una imagen consagrada y conceptualizada de la figura de Zaynab.

En resumen, el estudio teórico de Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah* Zaynab, desde una perspectiva no binaria, nos llevó a descodificar los códigos del comportamiento corporal asociados al género/sexo de estos personajes, implicados en el análisis de los textos. La ambigüedad, contradicción, androginia y *transtemporalidad* son los rasgos en común entre estas figuras. Datos al respecto y la comparación entre las tres figuras está reunida en la tabla 20. Esta información nos ha servido en esta fase, por un lado, para la caracterización y encarnación de los mismos personajes en la fase práctica de la investigación, por otro, nos ayudó a plantear las instrucciones de una guía de interpretación de carácter inclusiva y no binaria, la cual utilizamos igualmente en el proceso de interpretación de dichos personajes.

¹³¹ Una tela transparente que se usa para tapar la cara de los intérpretes *naghsh-poosh*.

Tabla 20. *Personajes analizados; características y comparaciones*

Nombre	Clitemnestra	Isabella de Valois	Sayyidah Zaynab
Relaciones familiares	Esposa de Agamenón, madre de Ifigenia, Electra y Orestes	Esposa del rey Ricardo II No tiene hijos.	Nieta de Mahoma, hija del Imán Ali, hermana del Imán Hossein.
Estado social	Reina de Micenas	Reina de Inglaterra	<i>Sayyidah</i> , es decir, Señora y de la sangre del Profeta.
Era, lugar y cultura a las que pertenecen	Edad Antigua. Micenas, Antigua Grecia. Politeísta, dioses griegos.	Edad Media. Francia e Inglaterra. Cristiana católica.	Edad Media (inicio del islam). Medina, Península arábiga Musulmana <i>prechiita</i> .
Tradición teatral a la que pertenece	Teatro clásico griego. Intérprete masculino con máscara.	Teatro isabelino. Intérprete masculino disfrazado.	Teatro de <i>Ta'ziyeh</i> . Intérprete masculino <i>naghsh-poosh</i> .
Objetivos	Reestablece el sistema matriarcal.	Desafía la memoria y el orden narrativo masculino.	Desafía la masculinidad hegemónica.
Comportamientos tradicionalmente femeninos	Espera a su marido en casa. Da la bienvenida a su marido. Seduca y mata a su marido.	Silencio y anonimato. Tiene que mantener viva la memoria masculina.	Manifiesta lealtad hacia la familia. Defiende los valores morales y humanos practicados por el Profeta.
Rasgos y comportamientos ambiguos	Gestiona dentro y fuera del palacio. Pronuncia discursos ante los hombres. Carga un hacha de doble filo. Se convierte en <i>rey-reina</i> .	Espera a Ricardo fuera del palacio. Debe huir y sobrevivir sola. Habla y narra historias en público. Se convierte en <i>rey-reina</i> y una figura <i>transtemporal</i> .	Acompaña a su hermano en la batalla. Da discursos religiosos y políticos. Su cara no se ve. Se le asignan tres lugares de enterramiento.

			Es <i>shirzan</i> , universal y <i>transtemporal</i> .
Cambios y evoluciones	De reina de Micena a <i>rey-reina</i> .	De reina de Inglaterra a <i>rey-reina</i> de su propia vida.	De <i>Sayyidah</i> a león de Karbala.
Diferencias	Ella misma mata a su marido. Da la bienvenida a su marido.	Otros matan a su marido. Despide a su marido.	Otros matan a su hermano. Acompaña y despide a su hermano.
Habilidades, tácticas y estrategias	Discurso y habla. Lamentación y seducción Poseer fuerza física.	Huir de la zona del conflicto; y narración y lamentación.	Sermón y retórica; simultáneamente, poniéndose en una posición superior e inferior a los hombres.
Similitudes	Personas biológicamente femeninas y socialmente andróginas. Una relación familiar con una figura masculina sociopolíticamente clave. Obtienen títulos y/o posiciones reales/políticas. Pierden a una figura masculina y posteriormente su título. Viven bajo el sistema patriarcal, aunque desobedecen las normas establecidas. Se encuentran en el medio de un conflicto generado por los hombres. Realizan las tareas y actividades tradicionalmente reservadas a los hombres. De un personaje biológicamente femenino pasan a ser <i>shirzan</i> y <i>rey-reina</i> . Tienen por objetivo reformular el sistema y establecer su propio orden. Pronuncian discursos y lamentaciones en público y ante la audiencia masculina.		

Parte II. Fase práctica: Encarnación escénica de los personajes analizados

En la primera parte de este capítulo, desde una perspectiva feminista no binaria, hemos estudiado las tres escenas, donde Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah* Zaynab, aparecen en público hablando y actuando ante los hombres. El objetivo central de esta fase fue estudiar las influencias del discurso y habla femenina en el cambio del poder y el orden narrativo de género. Los datos recogidos nos han servido para la caracterización, construcción e interpretación teatral de los mismos personajes, así como para sacar conclusiones sobre la viabilidad de nuestra propuesta.

El reciclaje teatral del género/sexo, tanto del intérprete como del personaje que representa requiere, por un lado, un estudio teórico que contemple las aportaciones y reflexiones de este campo, por otro, exige recoger datos y observaciones a través del proceso práctico de creación teatral. La parte más clave de nuestra investigación contiene el trabajo de campo para aplicar las instrucciones de *naghsh-poosh* en los pasos de construcción e interpretación de Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah* Zaynab. El resultado de esta fase será la encarnación ambigua y no binaria de estos personajes en una serie de representaciones teatrales. Para ello, durante este periodo realizamos las siguientes actividades:

- Revisión de los datos recogidos del estudio de dichos personajes en la fase anterior.
- Impartición de talleres de interpretación al respecto del objeto de estudio.
- Redacción de una pieza de teatro, basada en los textos analizados.
- Creaciones teatrales según el material recogido en los pasos anteriores.

Trabajo de campo: exploración y creación experimental

Considerando que el estudio de caso está formado por tres personajes femeninos literarios creados para el escenario de teatro, su encarnación teatral por los intérpretes del género opuesto nos permite comprobar la validez de los datos recogidos en los apartados anteriores. Además, hace posible realizar el estudio práctico y paso a paso de la construcción y, posteriormente, reciclaje del género, sus manifestaciones y comportamientos en el teatro, así como su influencia en la percepción del espectador. Gracias a ello, podemos buscar soluciones y propuestas escénicas viables de cómo un actor/actriz puede convertirse en un intérprete con género escénico, siendo capaz de

encarnar diferentes personajes teatrales sin referencias y comportamientos asociados al género/sexo.

Para ello, mediante una investigación escénica de carácter experimental y en desarrollo, estudiamos las manifestaciones e influencias de género en el trabajo del actor y la percepción del público. Además, aplicamos las instrucciones de *naghsh-poosh*, sobre todo *zan-poosh* para la interpretación de los personajes estudiados. Las actividades de esta fase nos llevaron a definir una propuesta escénica de carácter experimental, formada por estrategias, ejercicios, herramientas e instrucciones de interpretación, con el fin de reciclar el género, sus manifestaciones y actitudes en el escenario de teatro. La investigación práctica en total se divide en las siguientes etapas, desarrolladas entre los años 2019-2023:

- Primera Etapa: Impartición de talleres de teatro
- Etapa media: Estancia de cotutela
- Segunda Etapa: Residencias de investigación y creación artística.

A continuación, explicamos con más detalles los pasos y actividades realizadas a lo largo de este periodo, así como los hallazgos, resultados y observaciones que hemos logrado en cada paso.

Primera Etapa Práctica: Talleres de reciclaje del género del intérprete

Para el desarrollo del marco teórico de la tesis, impartimos una serie de talleres de teatro bajo la designación “Reciclaje del género del intérprete” para diversos grupos destinatarios, en los centros cívicos y otros espacios culturales, en Málaga y Granada. La actividad más destacada de esta cadena, de la cual conseguimos alcanzar datos sutiles, fue organizada con el apoyo del Aula de Artes Escénicas - La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, celebrada en el Espacio V Centenario de la Universidad de Granada, con una duración aproximada de 40 horas, de noviembre de 2019 a febrero del 2020 (La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, 2019 [Página web]).

El taller se centraba en la sensibilización del papel del género en el trabajo del actor, explorando las estrategias y herramientas para despojar y/o disminuir las manifestaciones e influencias de su género/sexo a la hora de interpretar el personaje

teatral. Por ello, durante el taller, cada participante tuvo que preparar varios papeles a menudo con género opuesto al suyo propio. En esta parte de la fase práctica el enfoque era estudiar las relaciones e interacciones del intérprete con el papel que representaba, pero también con los demás intérpretes que se encontraban presentes, en ambos casos con respecto a las influencias del género/sexo del actor al personaje y viceversa. Para ello, junto con los/as participantes realizamos los siguientes ejercicios y actividades:

- i. Ejercicios físicos e improvisaciones realizados en la naturaleza para la liberación del cuerpo y aumentar el nivel de concentración de los participantes, mejorar el trabajo en equipo y la confianza del grupo.
- ii. Exploración del género, sus comportamientos y manifestaciones corporales a través del trabajo con las máscaras teatrales.
- iii. Ejercicios de equilibrio con el palo de madera y pelotas de tenis.
- iv. Exploración con las formas geométricas, línea y punto mediante los elementos naturales como árbol, piedra, roca, agua, etc.
- v. Practicar los gestos e instrucciones usadas por intérpretes *naghsh-poosh*, sobre todo las de *zan-pooshi*, es decir, representar mujeres por intérpretes masculinos, entre ellos las más destacadas, gestos corporales para expresar diferentes sentimientos y emociones, hablar en pasado y tercera persona, interpretación con *noskheh* (texto) y *yāshmāq* (tela para tapar la cara).
- vi. Improvisación vocal y ejercicios de canto, inspirados por los sistemas musicales modales persas, usados por los intérpretes de *Ta'ziyeh*.
- vii. Practicar las técnicas y estrategias de distanciamiento, como desconectar del papel en el medio del espectáculo y hablar de manera directa con el público, leer los diálogos directamente de *noskheh*, romper la cuadro pared y mirar de manera directa al público y conjugar los verbos en tercera persona del pasado.

La realización de tales ejercicios ayudó a los/as participantes a explorar sus comportamientos, movimientos y gestos asociados al género/sexo para su posterior neutralización y reciclaje a la hora de interpretar a los personajes teatrales en la muestra final del taller (Figura 79), representada en febrero de 2020, en el Aula Magna de la

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada (La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, 2020 [Página web]; Zekri, 2024a, 2024b y 2024c [Vídeos] ¹³²).

Figura 79. *Muestras del Aula de Artes Escénicas de La UGR*



Nota. Muestra Taller de Creación. Reciclaje del género del intérprete en teatro. Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada (La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, 2020 [Página web]).

A parte del proceso práctico, simultáneamente, hemos estudiado diversos textos de teatro, de los cuales, finalmente, elegimos las cinco siguientes escenas para la puesta en escena:

- Clitemnestra dando la bienvenida a Agamenón, en *La Orestea* (Esquilo, 2021: 119-133; Zekri; Figuras 80 y 81).
- Bruto y Marco Antonio pronunciando discursos en público tras el asesinato de Julio César, en *Julio César* (Shakespeare, 2008: 879-882; Figuras 82 y 83).

¹³² Cabe destacar que las grabaciones no transmiten la atmósfera dominante de la obra, tal y como se sentía en la noche de la representación. Muchos factores como las emociones y reacciones del público y la energía que fluye en la sala no son material tangible, variando según el tiempo, lugar, estado de ánimo de las personas, etc. Por lo tanto, es probable que las reflexiones, comentarios y afirmaciones de este apartado no se comprendan de manera perfecta a través de los vídeos.

- *Sayyidah Zaynab* pronunciado su sermón en la corte de Yazid I, en el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maýlisi, 1983: 132-135; Figura 84).
- La despedida de Ricardo II a Isabella de Valois, en la tragedia de *Ricardo II* (Shakespeare, 2008: 195-196; Figura 85).
- El asesinato de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday, en *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos, representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade* (Weiss, 1966: 116-119; Figura 86, 87 y 88).

La razón de elegir cinco escenas, dos más que las del estudio de caso, se debe al número de participantes, en total ocho personas interpretaron en la muestra final. Por ello, tuvimos que experimentar con más escenas, siempre contando con un mínimo de dos personajes situados en un encuentro, pronunciando un discurso en público. Finalmente, las escenas elegidas fueron combinadas en la forma de espectáculo de teatro, de una duración aproximada de 45 minutos (Zekri, 2024a, 2024b y 2024c [Vídeos]). Cada escena fue interpretada por dos y en algunos casos, tres actores, que a menudo representaron personajes con el género/sexo opuesto al suyo, a excepción de Bruto, Egisto y Yazid, ya que fueron encarnados por intérpretes del mismo género. El perfil del reparto y la asignación de todos los papeles están recopilados en la tabla 21.

Figura 80. *Dar la bienvenida a Agamenón*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Clitemnestra en la puerta del palacio (centro); Agamenón entrando. Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. archivo propio.

Figura 81. *El Regreso de Agamenón*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Clitemnestra (en el fondo); Agamenón y Casandra (derecha frontal). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 82. *Discurso de Bruto*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Bruto pronunciando su discurso (arriba en el fondo izquierda). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 83. *Discurso de Marco Antonio*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Marco Antonio (frontal centro). El vestido rojo en sus manos representa simbólicamente el cuerpo de César. Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 84. *Sermón de la señora Zaynab en Damasco*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Zaynab pronunciando su sermón (frontal centro); Yazid con el vestido verde y turbante rojo (en el fondo). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 85. *Encuentro del rey y la reina*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Isabella de Valois y Ricardo II (de pie en el centro). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 86. *Encuentro de Corday y Marat*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Marat redactando sus pensamientos y Simona seca su piel con una toalla (en el fondo izquierda); Corday esperando en la puerta (frontal derecho). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 87. *Asesinato de Marat*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. Corday cargando el cadáver de Marat (en el centro). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Figura 88. *Marat asesinado en la bañera*



Nota. Por Zekri, S. 2020. Fotografía. Muestra final. El cadáver de Marat (frontal derecho). Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Archivo propio.

Tabla 21. Perfiles: Intérprete, Personaje y Espectador

Nota.

Los datos sobre el género/sexo de los personajes incluidos en esta tabla reflejan las interpretaciones personales de cada participante y el resultado de la investigación individual realizada por cada uno durante el taller.

Con el fin de proteger los datos personales y garantizar la confidencialidad, se ha mantenido el anonimato de los participantes en la encuesta. Esta investigación se centra en la información proporcionada, no en la identidad de los individuos. Tanto en esta tabla como las posteriores, los participantes han sido representados mediante números.

Leyenda. M. Masculino Homo. Homosexual / F. Femenino Hetero. Heterosexual

Cuestionario	INTÉRPRETE								
	Número	Edad	Sexo/Género		Escena (s) representada(s)	Personaje(s) interpretado(s)			
			Biológico	Identidad, expresión y orientación		Nombre	Edad	Sexo/Género	
								Biológico	Identidad, expresión y orientación
1	22	M	M-Hetero	Dar la bienvenida a Agamenón	Casandra	¿?	F	F- Hetero	
				Asesinato de Marat	Simona				

2	17	F	F-Hetero	Asesinato de Marat	Marat	60-65	M	M-Hetero
				Asesinato de Julio César	Marco Antonio			
3	20	M	M-Hetero	Dar la bienvenida a Agamenón	Egisto	40	M	M-F-Hetero
				Asesinato de Julio César	Bruto	45	M	M-Bi
4	20	M	M-Homo	Sermón de Zaynab	Zaynab	¿?	F	No humana
5	20	F	F-Bi	Dar la bienvenida a Agamenón	Agamenón	¿?	M	M-Hetero
				Despedida de Ricardo	Ricardo			
6	22	M	M-Hetero	Asesinato de Marat	Corday	24	F	F-M-Asexual
7	22	M	M-Homo	Dar la bienvenida a Agamenón	Clitemnestra	40	F	F-Hetero

				Sermón de Zaynab	Yazid	35	M	M-Bi
8	21	M	M-Indefinido	Despedida de Ricardo	Isabella de Valois	20-35	F	F-Hetero
ESPECTADOR								
Cuestionario				Número	Edad	Género/sexo		
1				1	17	No lo hemos mencionado en el cuestionario del espectador para que el lector no lo considere un factor influyente en la percepción e interpretación del público con respecto a lo que había presenciado.		
2				2	52			
3				3	21			
4				4	22			
5				5	24			
6				6	22			
7				7	22			
8				8	31			
9				9	20			
10				10	22			
11				11	22			
12				12	22			
13				13	¿?			
14				14	20			
15				15	21			
16				16	20			
17				17	25			
18				18	24			

Análisis de comentarios y opiniones

Al final de la muestra final del taller, realizamos una encuesta tanto a intérpretes como a espectadores, recopilando datos clave sobre las inversiones del género en el escenario. Ambos grupos rellenaron los cuestionarios pertinentes (tabla 22), compartiendo su experiencia de participación en el evento. Sus comentarios y reflexiones están reunidas en las tablas (23 y 24). Los detalles que proporciona cada comentarista alimentaron nuestras observaciones que también están mencionadas en las mismas tablas. Esta información enriqueció el planteamiento teórico de la tesis, permitiéndonos alcanzar los resultados y conclusiones sobre las actividades realizadas en la primera fase práctica.

Tabla 22. *Guion del cuestionario del intérprete y del espectador*

Nota. El número de personas participantes en la encuesta era elevado, por lo que elegimos aquellas repuestas que proporcionan información más relevante.

CUESTIONARIO DE INTÉRPRETE				
1	Nombre y apellido:	Edad:	Género/sexo:	Correo electrónico:
2	¿Cómo ha sido su experiencia de participar en el taller de Reciclaje del género de intérprete?			
3	¿Cómo ha sido su experiencia de interpretar a un personaje con sexo y género opuesto al propio?			
4	¿Cómo ha sido su experiencia al interpretar con otro/a actor/actriz que presentó un papel con el género/sexo opuesto al suyo propio?			
5	¿Cómo influyó su género/sexo y el del personaje el uno en el otro?			
6	¿Cómo un actor/actriz se puede convertir en intérprete con un género reciclado? ¿Cómo un intérprete puede interpretar un papel sin llevar referencias de género?			
CUESTIONARIO DE ESPECTADOR				
1	Nombre y apellido:	Edad:	Género/sexo:	Correo electrónico:
2	¿Cómo el género de los intérpretes y el género de los personajes se han influido el uno en el otro?			
3	¿Cómo ha sido la experiencia de ver a un actor/actriz interpretando el papel de un personaje con género opuesto al suyo propio?			
4	¿Cómo ha influido el género del actor/actriz en su presencia en cada acto?			

Tabla 23. Encuesta del intérprete. Análisis y observaciones

Nota. Para el análisis de esta parte elegimos las tres preguntas más relevantes con el enfoque del taller, es decir, las influencias e interacciones del género/sexo del intérprete en el personaje y viceversa.

Leyenda. Int. Intérprete

PREGUNTAS	
a. ¿Cómo ha sido su experiencia de interpretar a un personaje con sexo y género opuesto al propio? b. ¿Cómo ha sido su experiencia al interpretar con otro/a actor/actriz que presentó un papel con el género/sexo opuesto al suyo? c. ¿Cómo influyó su género/sexo y el del personaje el uno en el otro?	
RESPUESTAS DE INTÉRPRETE	ANÁLISIS Y OBSERVACIONES
Int. 1. a. No le he dado mucha importancia al hecho de representar un papel del género opuesto, es decir, lo hubiera preparado con las mismas ganas habiéndose tratado de un personaje masculino en su lugar. b. En este caso sí se me ha hecho algo más extraño, ya que el hecho de referirme a un personaje femenino, por ejemplo, teniendo a un hombre delante me daba para dirigirme al actor por su género en vez del género del personaje. c. Me parecía atractiva cambiar la idea de que un personaje femenino sólo puede ser interpretado por una actriz y viceversa.	A este participante le resultó interesante romper con los modelos binarios de la interpretación en el teatro. Él no da importancia a las interferencias del género/sexo en el trabajo del actor, sintiéndose cómodo con la preparación de todo tipo de personajes teatrales. A lo que apunta este intérprete de hecho es a la esencia del reciclaje del género del intérprete, es decir, lograr un agente actuante con el género escénico siendo capaz de interpretar cualquier personaje más allá de los límites de edad, género, etc., pero también simultáneamente provocando al público reflexiones sobre las cuestiones relacionadas con los discursos del género.

	Él fue el único actor de la obra que representó dos personajes femeninos que sufrían vejaciones y humillaciones por parte de los demás: Casandra, una cautiva de guerra dominada por Agamenón y Simona una sirvienta de la clase social baja en la revolución francesa (Zekri, 2024b: 00:11:56 y 2024c: 00:19:10 [Vídeos]; Figura 81). Los diálogos y gestos de ambas mujeres transmitidos mediante su cuerpo y voz, le hizo más creíble a los ojos del público, tal y como afirma el espectador 8, el asesinato de Marat fue una de sus escenas favoritas, justamente por ver cómo un hombre del siglo XXI se expresa como una mujer sirvienta en la revolución francesa.
Int.2. a. Al tener que interpretar un género contrario al mío me he centrado mucho más en las características de estos personajes, sus ideologías, su forma de expresarse, sus inquietudes, o sus sentimientos en esa escena. b. En mi caso, no he notado tanto este aspecto, ya que mis escenas no tenían tantos diálogos con otros personajes, por lo que no tenía que interactuar con nadie del género opuesto.	Esta actriz considera que algunos aspectos e ideologías de los personajes que representó, especialmente Marat, le llevaron a centrarse en las cuestiones relacionadas con el género/sexo del personaje. De acuerdo con ella, creemos que Antonio y Marat son personajes dominantes, con un fuerte carisma, luchando por imponer su ideología, convirtiéndose en figuras simbólicas sin género. Esta situación es como lo que ocurre a la hora de interpretación de <i>Sayyidah Zaynab</i> por los intérpretes

c. En el caso de Marat, me influyó más mi carácter, a la hora de representarlo que mi género, ya que es un personaje con ideologías muy fuertes que me llevaron a guiarme por ellas más que por el género en sí del personaje.	<i>zaynab-poosh</i>, explicado en el presente capítulo, apartados “<i>Sayyidah Zaynab</i>. De la pintura al teatro <i>Ta’ziyeh</i>” y “Difusión y transmisión del mensaje de Karbala” (pp. 407-428) Con respecto a su relación con los demás, ella cree que tuvo poca comunicación directa con otros actores del género opuesto al suyo. Sin embargo, los espectadores 8 y 17 proporcionan reflexiones opuestas al respecto. Igualmente creemos que ella ha tenido momentos de interacciones destacados, por ejemplo, al interpretar el papel de Marat ante el actor de Corday, cuando ésta la mata y levanta su cadáver (Zekri, 2024c: 00:26:19-00:26:50 [Vídeo]; Figura 87). Aunque breve, esta escena dispone simultáneamente las relaciones contradictorias del amor, odio y poder entre ambos géneros, pues plasma un intérprete femenino representando un personaje masculino de la revolución francesa, mientras otro actor interpreta el papel de su novia y asesina.
Int.3. a. Es complicado desprendernos de las actitudes y de la expresión corporal que la sociedad asocia a los “hombres” para interpretar a una mujer sin caer en la absurda tradición de maquillarse	Las reflexiones de este participante tratan sobre la relación del actor consigo mismo en el proceso de la encarnación del personaje, desafiando la construcción binaria del género en el teatro. Como un actor, él está pasando un momento delicado, por

“como una mujer”, ponerse una peluca, o cambiar la voz a otra más aguda. b. El ritual que conseguimos hacer, tanto al inicio como al final de la obra, consiguió que no sólo el público, sino los mismos actores creyéramos que realmente nos estábamos cambiando de sexo. Al mirarnos a los ojos nos olvidábamos del sexo real del actor y veíamos el del personaje. c. Aunque en la muestra final ambos personajes que representé eran hombres, prepararse para ellos significaba conectar con las historias de ambos, para luego ser consciente de por qué se comportaban de tal forma. Conocer lo que nos podíamos parecer y diferenciar los personajes y yo. Egisto era un caso de venganza. Leyendo a este personaje, creía que era Bisexual, un personaje muy femenino para la Grecia Antigua, interpretarlo debía reflejar perfectamente ese “disfraz” que en ocasiones debía ponerse Egisto para ocultar su sexualidad real.	un lado, tiene que alejarse de su propio ser, el cual tradicionalmente fue definido como un “hombre”, por otro, necesita conectarse con los rasgos de los personajes que representa, aunque sin caer en la estereotipación y el uso de los clichés del género. Otro aspecto destacado se debe al cambio y/o neutralización del género del intérprete en el teatro. Este comentarista cree que la creación de un rito teatral en el escenario permite a los intérpretes y espectadores olvidarse de seguir las manifestaciones del género, afirmando que la apertura musical de la obra como una práctica ritual le ayudó a desconectarse de sí mismo, separándose de los comportamientos asociados al género/sexo, entrando en el papel. Aunque este intérprete representó dos personajes masculinos, tuvo que despojarse de su propia masculinidad y explorar la de los papeles. En su viaje descubrió que sus comportamientos asociados a su género/sexo no coinciden con los de los personajes, sobre todo en el caso de Egisto. Pues, este personaje sobre el papel es un hombre heterosexual, aunque a este intérprete le parece una persona bisexual con comportamientos y expresiones femeninas. La experiencia de este intérprete de

	encarnar un personaje tan ambiguo apunta a la posibilidad del reciclaje del género, sus actitudes en el teatro, para luego lograr un género escénico.
Int.4. a. No tengo la sensación de haber hecho el papel de una mujer. De hecho, al preparar el papel por mi cuenta, lo hice basándome en las emociones que destilaba el texto, pero en ningún momento pensé en acercarme “a lo femenino” para mi interpretación. b. Sin contestar. c. No pensé ni en mi masculinidad, ni en la feminidad del personaje. Fui a emociones que van más allá del género.	La sensación de no haber representado un papel femenino hace recordar que el personaje teatral <i>per se</i> no tiene un cuerpo con un género/sexo definido. Todo se construye sobre el cuerpo del agente actuante. Por ello, al representar el papel de <i>Sayyidah Zaynab</i>, este intérprete no se fijó en la identidad de género/sexo del personaje. De acuerdo con este comentarista creemos que Zaynab es más que una mujer, convirtiéndose en una figura socialmente andrógina, o mejor dicho, <i>shirzan</i>. La ambigüedad de este personaje influye en su proceso de encarnación escénica. A los actores de <i>zaynab-poosh</i> no les interesa representarlo tal y como supuestamente debe ser, es decir, una mujer de la familia del Profeta, sino como una figura divina, simbólica y sin género. Para ello, tal y como fue explicado anteriormente tapan su cara con una tela transparente y se ponen vestidos que cubren todo el cuerpo.
Int.5.	

b. Me pareció curioso observar cómo la otra persona asimilaba las características del sexo opuesto y se mostraba con comportamientos o formas de hablar más propias de mi persona que de ellos mismos por el hecho de ser hombres. c. En el caso de Agamenón fue una reformulación completa de mi persona pues en todos los sentidos era discordante a mí. Sí es cierto que conseguí trasladar de mi propia persona el carácter y la fuerza que tiene y que sé que yo misma tengo en ciertas ocasiones, pero por el resto tenía que aprender a ser totalmente de otra forma e invertir mis valores. El caso de Ricardo era más difícil. A pesar de identificarme con él en lo romántico de la escena y en que es un personaje sentimental, es más complicado interpretar esa sentimentalidad como hombre. Pues, como ya posees esas características como mujer, es muy fácil caer en ser la persona que eres en vez de interpretar a un hombre sentimental.	Esta actriz tiene la sensación de que algunas características y comportamientos de Agamenón, primer personaje que representó, no se corresponden con sus valores y personalidad, aunque no relaciona esta discordancia con la interpretación de un personaje con el género opuesto al suyo. Ella confiesa que los intérpretes masculinos representaron mejor y más creíble que ella los personajes femeninos. Con respecto a la interpretación del papel de Ricardo, cuenta que le resultó una experiencia más compleja aún, abordando el delicado límite que existe entre las características asociadas al género del agente actuante y al del personaje. En este caso, ella y Ricardo, compartieron rasgos y emociones en común, sobre todo, la sentimentalidad y feminidad, afirmando que ella misma posee estas cualidades.
Int.6. a. Me ha parecido complicado, ya que siempre que uno piensa en esto piensa en el <i>cross-dressing</i> o en el imitar gestos estereotípicos de la mujer. Lo interesante ha sido intentar interpretar a un personaje que tiene mucho más que decir y	Las reflexiones de este intérprete, en primer lugar, desafían la división y estereotipación tradicional del género, proponiendo la subversión de las normas y límites impuestos con respecto a la apariencia y gestos del personaje femenino. Este actor posee un

mucho más que hacer pasados los límites que le imponen estos roles preestablecidos. b. Sin contestar. c. El personaje de Corday es uno con mucha autonomía, fuerza y coraje y estas son cosas que van más allá de su sexo y de su género. Al principio, estaba preocupado de no poder convencer al público de ser una mujer dada mi corpulencia. Luego, intenté ver a mi personaje más allá de su género, olvidándome de los estereotipos que se le asocian comúnmente y estas preocupaciones quedaron relevadas.	físico fuerte, lo que al patriarcado le interesa asociar con la masculinidad; sin embargo, él no representó un personaje masculino, sino Corday, la novia de Marat. Lo interesante es que la actriz de Marat fue una persona menuda, lo que tradicionalmente se considera como un rasgo físico femenino. En este sentido, ambos estaban enfrentados con un desafío serio, romper con la imagen estereotipada presentada de ser hombre/mujer y convencer al público de ver una representación distinta y fuera de las normas convencionales. El comentario del espectador 17 afirma el éxito de ambos intérpretes en desprenderse del género, a cambio de desarrollar los aspectos humanos de sus personajes.
Int.7. a. En cuanto a la presencia en el escenario y los movimientos, me resultó enriquecedor el experimentar y tratar de expresar un género distinto del mío propio como actor, pero sin tratar de emular ni la voz ni los movimientos asociados a una idea concreta de mujer. b. He tenido la oportunidad de interpretar tanto con personas que interpretaban un papel con sexo/género igual al suyo, como con personas que interpretaban uno distinto al suyo. Gracias a las	Los comentarios de este participante abordan la construcción no convencional del género en el escenario. Al interpretar Clitemnestra y Yazid, este actor evitó usar los clichés asociados a ser hombre y mujer, exponiendo una imagen diferente a lo habitual basada en los aspectos superhumanos y mitológicos, sin cambiar la voz, afeitar la barba, etc. (Zekri, 2024b: 00:02:05-00:11:55 y 2024c: 00:09:39-00:12:40 [Videos]; Figuras 80 y 84).

palabras de cada uno, yo aceptaba con facilidad que un cuerpo con sexo/género masculino fuera la propia Casandra o Zaynab y aceptaba fácilmente uno femenino como un Agamenón. c. Como hombre, tengo una masculinidad bastante flexible. Interpretar un papel femenino me ha parecido similar a interpretar mi propio género: una mezcla orgánica de sentimientos masculinos y femeninos.	El resultado fue honesto, sencillo y creíble, pues un actor conservando su propio ser, representó dos personajes de ambos géneros de diferentes épocas y culturas. Su experiencia de interpretación simultáneamente a la observación de otros/as intérpretes, le llevó a un camino desconocido, ayudándole a explorar la cualidad ambigua de su género, identificándose a sí mismo como un ser masculino, aunque fluido y flexible, o dicho mejor, una combinación de comportamientos, emociones y sentimientos femeninos y masculinos.

Tabla 24. *Encuesta del espectador. Análisis y observaciones*

Nota. Para los análisis de esta parte seleccionamos las dos preguntas que tratan más sobre la influencia de las escenas representadas con la percepción del público. Los números representan las personas que asistieron a la muestra final.

Leyenda. Esp. Espectador

PREGUNTAS	
a. ¿Cómo ha sido la experiencia de ver a un actor/actriz interpretando el papel de un personaje con género opuesto al suyo propio? b. ¿Cómo ha influenciado el género del actor/actriz con su presencia en cada acto?	
RESPUESTAS DE ESPECTADOR	ANÁLISIS Y OBSERVACIONES
Esp.1. a. Era muy refrescante ver que cada actor/actriz interpretaba un género que no era, [...] y te obliga a de verdad ver esa persona en el papel del personaje. No tienes la posibilidad de ver el actor y personaje como una persona. El papel era, pues físicamente como el actor/actriz, sino hemos que usar la imaginación para comprender ese personaje más.	Este espectador apunta sobre todo al distanciamiento como uno de los efectos producidos tras el reciclaje y deconstrucción de género mediante la interpretación de los personajes por los intérpretes del género opuesto. Al asistir a la obra, este comentarista tiene una sensación ambigua porque no es capaz de asociar a los actores con sus papeles. Su experiencia es diferente a lo habitual, por una parte, ve un personaje físicamente encarnado por otro, por otra, lo necesita volver a imaginar. Convencer a este tipo de espectador, activo-pensador, es uno de los objetivos de la fábrica del reciclaje.
Esp.2.	Al igual que el caso anterior, este espectador también apunta al efecto del distanciamiento creado tras ver a actores interpretando personajes

b. Clitemnestra ha estado más afectada por su género y actitud con Agamenón; Marco Antonio ha sido muy convincente y dramático, sin afectar el género de la actriz; la reina [Isabella de Valois] ha tenido más afección de su género masculino con su papel femenino.	con el género opuesto al suyo. Según lo que nos comenta, la persona intérprete y el personaje en la mayoría de las escenas no se acoplan y parecen separados el uno al otro, aunque físicamente comparten un cuerpo único, es decir, el del intérprete. Con respecto al género, la persona entrevistada lo considera como un factor influyente que genera consecuencias y subtexto. A pesar de esta incompatibilidad y distancia, este espectador permanece en un estado consciente y activo, reflexionando y analizando el contenido representado.
Esp.5. a. No es algo que haya visto a menudo, pero tampoco es algo novedoso, aunque me parece que se ha resuelto de forma bastante original.	Los espectadores 5 y 6 sin darse cuenta afirman el éxito de la propuesta del reciclaje del género mediante el uso de las técnicas de <i>naghsh-poosh</i>. Ambos están de acuerdo que han sido enfrentados a un fenómeno paradójico, lo cual no aporta algo novedoso, aunque no lo pueden definir de manera clara. Ambos muestran una sensación de confusión de haber visto una obra que usa una serie de códigos escénicos contradictorios, por lo que les cuesta descodificar y leer los comportamientos e intenciones de los personajes. Lo que comentan ambas personas, en cierto modo, hace referencia a la base teórica y funcionamiento del reciclaje, cuya finalidad es lograr el género escénico, es decir, un ser encarnado a través del cuerpo del intérprete,
Esp.6. a. No ha sido algo que me haya impactado, pero he de reconocer que a veces los personajes femeninos interpretados por hombres tardaban en pillar quienes eran.	Los espectadores 5 y 6 sin darse cuenta afirman el éxito de la propuesta del reciclaje del género mediante el uso de las técnicas de <i>naghsh-poosh</i>. Ambos están de acuerdo que han sido enfrentados a un fenómeno paradójico, lo cual no aporta algo novedoso, aunque no lo pueden definir de manera clara. Ambos muestran una sensación de confusión de haber visto una obra que usa una serie de códigos escénicos contradictorios, por lo que les cuesta descodificar y leer los comportamientos e intenciones de los personajes. Lo que comentan ambas personas, en cierto modo, hace referencia a la base teórica y funcionamiento del reciclaje, cuya finalidad es lograr el género escénico, es decir, un ser encarnado a través del cuerpo del intérprete,

	cuyos comportamientos y actitudes no corresponden con su agente actuante.
Esp.7. a. Por lo general, cuando veo una obra suelo analizar al intérprete al mismo tiempo que al personaje, pero no soy consciente de su género. Con esta obra no he podido parar de pensar en sus voces, cuerpo etc.	Esta comentarista comparte una sensación parecida a la de las anteriores. Confesando que, al contrario de lo habitual, no fue capaz de hacer un análisis único del contenido al que ha asistido. La discordancia de género del intérprete con el del personaje le hace capaz de distinguir los componentes asociados al género, como voz y cuerpo, analizando cada uno de manera separada. Su comentario en cierto modo hace referencia a las relaciones entre un todo y sus componentes, afirmando la eficacia del reciclaje en la subversión de los modelos binarios de género dentro del contexto teatral, más concretamente, la construcción, encarnación e interpretación del personaje teatral desde una perspectiva no binaria.
Esp.8. a. En determinados momentos uno olvidaba la cuestión del género y se centraba en el contenido, solo en determinadas ocasiones mi cabeza volvía a pensar en los actores/personajes/género. b. [Dar la bienvenida a Agamenón]: al ser el primer acto ha sido el más confuso. Ha habido un proceso de adaptación a	Este espectador apunta a la relación del contenido y la forma, considerando el acto de la interpretación de los personajes con el género opuesto una estrategia escénica relacionada a la forma y estructura de la obra. Afirmando ella misma que, en determinados momentos se sentía más involucrada con el texto y contenido,

una interpretación que mezclaba género /sexo/ actor; [Sermón de Zaynab]: este ha sido uno de los actos que más me ha gustado. Por un lado, por conocer la historia de Zaynab. Por otro, el califa antes era Clitemnestra y ahora califa. Llegó un momento en que el género no importaba, era necesario olvidarse de él para centrarse en la obra; [Asesinato de Marat]: este acto también me ha gustado mucho y principalmente por la “sirvienta” de Marta, para mí la figura central. Aún, sabiendo que era una mujer, ver el cuerpo de un hombre haciendo labores de cuidado y atención me ha gustado, para mí ha roto muchas construcciones previas.	mientras en otros momentos se centraba en los cambios del papel y/o género. Respecto a las influencias de las escenas presenciadas, esta comentarista proporciona un estudio detallado, explicando la evolución de su capacidad de comunicación y percepción. A ella le resultó más interesante ver los cambios constantes de los papeles, así como le gustó ver cómo se comporta el actor de Simona, un personaje femenino de la clase baja.
Esp.13. a. A mí me ha gustado mucho la idea de ver con vacuidad, sin género, más allá de lo convencional, seres humanos.	Este espectador apunta al objetivo final del proceso de reciclaje del género del intérprete-personaje, o bien el género escénico. Tal y como describe en su comentario, seres humanos, sin género, más allá de los límites y normas convencionales aplicadas para la división e identificación de las personas según su sexo/género. Su comentario afirma que hemos conseguido alcanzar nuestro fin, logrando que las personas intérpretes, tengan comportamientos asociados a su género adaptados a favor de las necesidades de la obra.

Esp.17. a. Clitemnestra parecía el rey y el que realmente tenía el poder. El rey que llegaba victorioso parecía un rol tradicional de mujer o esposa; en el discurso de Antonio proyectamos más lo pasional y emocional de ello al verlo como mujer; [Despedida del rey Ricardo]: interesante ver a un hombre representando un papel más pasional y la mujer un papel más frío; [Asesinato de Marat]: al ser Marat interpretado por una mujer puede ser que se ha acentuado la histeria y locura del personaje por las ideas que podemos tener previa que hemos aprendido a lo largo de la historia y Carlota al ser hombre se acentuaba la cordura a la situación.	Este espectador ve los papeles más que los/as intérpretes, asociando sus comportamientos a las cualidades tradicionalmente asociadas al género opuesto, por ejemplo, Clitemnestra al poder, Agamenón al femenino tradicional y Ricardo a la emoción y pasión. Este aspecto confirma la eficacia de la propuesta de reciclaje del género del intérprete y el éxito en lograr el género escénico, pues llega un momento en que el público deja de seguir al intérprete, centrándose en el personaje.
Esp.18. a. Ha sido interesante pero quizá me ha faltado cambios a la vestimenta/tono de voz para crearme a los personajes. b. Agamenón parecía la esposa del rey y Clitemnestra el rey; Antonio ha dado la sensación de ser un hombre más sensible. No parecía el típico hombre de guerra de la época; [Ricardo y la reina] ha sido curioso como el hombre parecía más enamorado y sensible ante la separación que la mujer. Es la confusión que me ha creado al ver a los intérpretes con el sexo opuesto.	Al contrario de los demás, el espectador 18 no ha podido creer a los personajes, apuntando a que le parecía necesario cambiar algunos factores externos, como el traje, gestos y tono de voz. Tal y como las personas 1 y 2, esta comentarista hace hincapié en el distanciamiento, efecto producido por la subversión de los modelos de interpretación binaria en la obra. En cuanto a su percepción sobre cada escena, proporciona una mirada no binaria y ambigua, lo que interpreta como el efecto de las relaciones invertidas y el cambio del género/sexo en la muestra final.

Resultados, logros y desafíos de la primera etapa

Como puede observarse, el enfoque del taller fue estudiar el papel del género/sexo, sus manifestaciones, aplicaciones e influencias en las relaciones e interacciones escénicas de los/as intérpretes en los encuentros: Clitemnestra y Agamenón (Esquilo, 2021: 119-133); Zaynab y Yazid I (Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135); Marco Antonio y Bruto (Shakespeare, 2008: 879-882); Ricardo e Isabella de Valois (Shakespeare, 2008: 195-196); así como Marat y Corday (Weiss, 1966: 116-119). Los siguientes componentes fueron el objeto de investigación en esta fase:

- Actor y otros actores en cada escena
- Actores y personajes que representaron
- Actores y espectadores durante la representación

Además de ello, el taller de reciclaje del género del intérprete y la muestra final subsiguiente (Zekri, 2024a, 2024b y 2024c [Vídeos]), nos permitieron la exploración y análisis práctico del cuerpo, voz y género del actor como los componentes fundamentales en la construcción y encarnación del personaje teatral, así como nos facilitaron el estudio de las interacciones entre dichos factores y su influencia en la percepción del espectador. Gracias a las actividades realizadas a lo largo del taller, una serie de sesiones que incluían ejercicios de preparación, herramientas de interpretación, improvisaciones y trabajo con máscaras, autodescubrimiento, búsqueda y análisis del texto y ensayos de la muestra, conseguimos recoger numerosos datos, comentarios, observaciones, grabaciones, fotografías, etc., mencionados en las tablas y citas del apartado anterior.

Todo este proceso nos llevó a desarrollar reflexiones relevantes para el objeto de estudio, las cuales se reflejan en las observaciones a continuación destacadas, así como en las figuras 89, 90 y 91. Los resultados obtenidos en esta etapa, sobre todo tratan de la viabilidad y eficacia de la propuesta del reciclaje del género dentro del escenario, así como de sus efectos en la percepción del espectador tras ver a los personajes representados por intérpretes con el género/sexo opuesto. Sin embargo, no son ciertos y fijos, sino variables y de carácter en desarrollo, ya que el teatro es un arte dinámico y vivo, formado por actor y espectador, dos componentes igualmente vivos, evolucionando de manera constante.

- **Estrategias y objetivos:** la propuesta de reciclaje del género no busca repuestas definidas, sino que tiene como objetivo generar más dudas, confusión y contradicción, influyendo en el dinamismo y ritmo escénico, sacando a intérprete y espectador de su zona confort, manteniéndolos en un estado activo de interacción.

Involucrar los sentimientos y emociones del público mediante escenas teatrales con un alto dinamismo y energía en las cuales transcurre un evento de carácter ritual (usando composiciones sencillas, aunque dinámicas, colores cálidos, interpretación en las esquinas del escenario, cantos improvisados, usar gestos y movimientos estilizados y minimalistas, aunque exagerados, el uso simultáneo de varios idiomas, deconstruir las palabras y cantarlas de manera improvisada, colocar espectadores dentro del escenario, usar olores y otros elementos naturales). Tales estrategias, por un lado, permiten justificar el cambio y/o transformación del cuerpo y género de los actores directamente ante el público; por otro, despojar del género/sexo, ya que tanto intérprete como espectador se olvidan de los aspectos y manifestaciones del género/sexo, sintiéndose más fluido acompañando el ritual que transcurre en el escenario.

- **Efectos e influencias:** tanto intérpretes como espectadores experimentan una sensación ambigua y de incertidumbre con respecto al contenido de las escenas representadas, aportando comentarios paradójicos, aunque interpretativos y abiertos. Sin embargo, ambos grupos no se pierden completamente en la historia de la obra y siguen siendo activos, interactuando y reflexionando simultáneamente sobre las manifestaciones y comportamientos asociados al género/sexo.
- **Prepuestas:** En el caso de que esté planificado, la ambigüedad, paradoja y discordancia de los códigos y referencias asociadas al género/sexo pueden actuar como factores de desafío, involucrando las emociones y el poder del pensamiento crítico del público.
- **¿Cómo se construye el género sobre el cuerpo?:** la construcción de los aspectos externos (vestuario, maquillaje, etc.) del personaje con el género/sexo opuesto al propio, facilita la moderación de las manifestaciones y comportamientos corporales asociados al género/sexo del intérprete, así como su integración dentro del contexto teatral. Esta estrategia permite establecer una conversación interactiva y en desarrollo entre actor-personaje-espectador.

- **Desafíos y enfrentamientos:** las escenas representadas provocaron la percepción y emociones tanto de los/as intérpretes como del público, lo que se revela a través de los comentarios contradictorios de los espectadores de la muestra final.

Cualquier cambio, inversión y/o manipulación del género/sexo en el escenario, influye de manera directa o indirecta en la percepción del público, dando lugar a efectos, reflexiones y reacciones positivas o negativas, pensadas o no planificadas. En este proceso, la voz y referencias asociadas a la apariencia corporal (la forma del cuerpo, pelo, barba, vestuario, maquillaje, etc.) actúan como factores de desafío, haciendo evolucionar la interpretación del personaje con el género/sexo opuesto. Aunque también pueden funcionar como obstáculos, perjudicando tanto la fluidez del trabajo del intérprete como la percepción del público.

Los comentarios aportados afirman que el reciclaje teatral del género sirve como una estrategia de reforma y ruptura de los estereotipos y modelos tradicionales de la interpretación teatral, aunque en el caso exagerado pueda generar resultados y efectos contrarios, por ejemplo, la manipulación del contenido original de la obra y crear subtextos inesperados.

- **Expectativas cumplidas y no cumplidas:** la mayoría de los intérpretes interactuaron con su pareja escénica (otro actor o interlocutor que en la misma escena representa otro personaje), aunque en ciertos casos se notaba la falta de comunicación del propio intérprete consigo mismo. Casi todos consiguieron establecer una conversación constante con el personaje que representaban. No obstante, en algunos casos no se sentían bien conectados con el papel.
- **La colaboración del público:** la mayoría de las personas espectadores captaron la idea principal de la obra, siendo capaces de identificar a los personajes. Sin embargo, en algunos casos, la decodificación de los códigos y convenciones teatrales les resultó compleja.

Como puede observarse, los resultados de esta fase a menudo apuntan a las relaciones del intérprete, personaje y espectador, revelando aspectos y detalles clave al respecto. Sin embargo, no aportan suficiente información acerca de la relación del intérprete consigo mismo. Este vacío nos exigió ponernos en el lugar del intérprete,

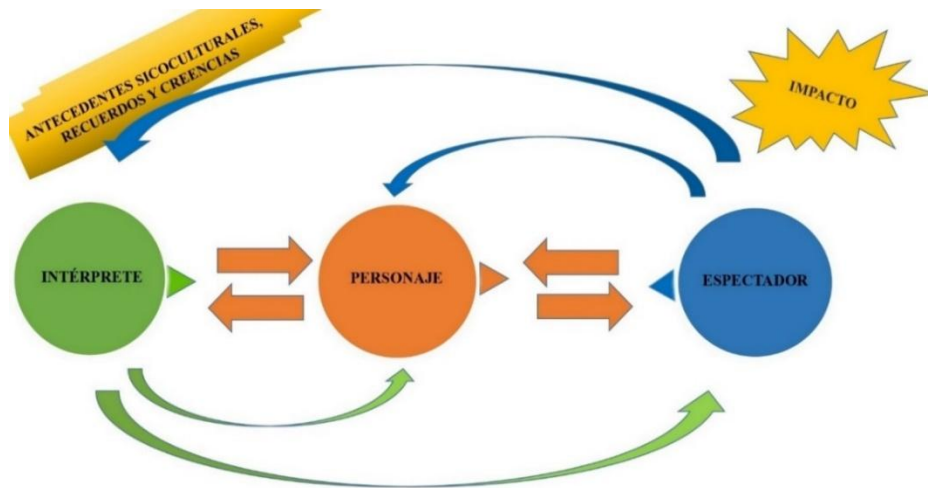
entrando en un proceso de autodescubrimiento para hacer un estudio más orientado sobre el cuerpo, la voz, sus comportamientos y manifestaciones asociados al género/sexo. Por ello, dirigiendo la investigación hacia un camino más experimental, participamos en varios programas de residencia y creación artística, enfrentándonos con nuestro propio ser, explorando su corporalidad y habilidades performativas para recoger datos y respuestas más claras.

Figura 89. *Zonas en común entre los factores clave de la representación*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Ocupación del espacio escénico entre los elementos escénicos, que ocurre a lo largo de la representación. Desde el momento que comienza la obra hasta que termina, el agente actuante y el agente espectador a través del sujeto de representación influye el uno en el otro. Diseño propio.

Figura 90. *Ciclo de comunicación y percepción teatral*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. El intérprete influye en el personaje que representa y, a su vez, recibe influencias de este. Las interacciones entre ambos generan consecuencias directas o indirectas en la percepción del espectador, cuya presencia como 'agente observador-receptor' también influye en el trabajo del intérprete. Diseño propio.

Figura 91. *¿Quién es quién?*



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Producir la ambigüedad de manera intencional y planificada, como estrategia de impacto en la participación intelectual del público, lo que se establece como el objetivo principal del ciclo de reciclaje teatral del género. Crear escenas no convencionales, sobre todo con respecto a las divisiones y relaciones binarias. Clitemnestra y Agamenón son personajes/*naghshes* imaginarios. Todos intérpretes, independientemente de su edad, raza, género/sexo, etc., son capaces de encarnarlos. En la fábrica de reciclaje la esencia escénica es el propio cuerpo, a través del cual las palabras del texto se convierten en acciones y sujetos tangibles y visibles. Diseño propio.

Etapla intermedia: Estancia de cotutela

Antes de comenzar la segunda fase práctica hubo también un periodo en la que realizamos una estancia de cotutela en Italia. Este periodo principalmente nos sirvió como una pausa de reflexión y revisión, permitiéndonos ordenar el material recogido de los talleres de la fase anterior, diseñar nuevas cuestiones y pasos, asistir a varios espectáculos de teatro, realizar entrevistas y planificar el plan de trabajo de la próxima fase. La estancia tuvo lugar en el Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – LILEC de la Universidad de Bolonga, con una duración de seis meses, dividida en dos fases, más concretamente, de junio a julio de 2021 (virtual debido a la pandemia) y de febrero a junio de 2022 (cuatro meses de forma presencial). Durante la estancia en remoto participamos en las actividades organizadas por el departamento, entre las que cabe destacar, seminarios, conferencias y reuniones de tutoría. La información de esta fase viene mencionada en la tabla 25.

En la fase presencial de estancia, nos situamos en el lugar del espectador, observando el género y sus manifestaciones en los espectáculos de teatro dirigidos por los demás, estudiando su influencia en nuestra percepción como espectador. Entre las obras asistidas cabe destacar:

- *In Exitu*, dirigida por Roberto Latini, representada en febrero de 2022, en el Teatro Nuovo de Pisa (*In Exitu*, s.f. [Página web]; Krapp's Last Post, 2022 [Vídeo]). En esta obra encontramos muchas referencias relacionadas con el estado *trance* del intérprete en el teatro pobre de Grotowski (1971:10), el uso experimental del cuerpo y la voz, así como las manifestaciones del género/sexo en el escenario.
- *Macbettu*, dirigida por Alessandro Serra, representada en febrero de 2022, en el Teatro Puccini de Florencia (*Teatropersona*, 2018 [Vídeo]; *Macbettu*, s.f. [Página web]). Como fue mencionado en el capítulo II de la tesis, apartado “Anclajes paradójicos, cuestiones y desafíos” (pp. 124-133), en esta obra observamos la aplicación de los modelos no binarios de género mediante la interpretación de los papeles femeninos por un grupo de intérpretes masculinos.
- *La Merda*, dirigida por Silvia Gallerano, representada en marzo de 2022, en el Teatro Puccini de Florencia (*La Merda*, s.f. [Página web]; Krapp's Last Post, 2016 [Vídeo]). En este espectáculo encontramos algunas referencias relacionadas con la encarnación del género a través de gestos y comportamientos corporales.

Todas estas obras, consciente o inconscientemente, usaban estrategias y propuestas no binarias, sobre todo la subversión de los modelos tradicionales de interpretación mediante las técnicas de disfraz y el uso ritual del cuerpo y la voz. Los datos obtenidos en esta fase contienen cuestiones, observaciones y notas sobre el género y sus aplicaciones al teatro y viceversa (Tabla 25). Aunque este material no está incorporado de manera directa a la tesis, nos permitió conocer las fortalezas, desafíos, dilemas y otros aspectos de la propuesta del reciclaje del género, influyendo en su evolución teórica. Por último, la estancia de cotutela fue un punto de reflexión y transmisión, permitiéndonos cerrar la primera parte de la fase práctica y prepararnos para la segunda parte, cuyo enfoque es el autodescubrimiento e investigación personal sobre los comportamientos y actitudes asociadas al género/sexo del intérprete durante el proceso de preparación y encarnación del personaje.

Tabla 25. *Objeto de estudio. Cuestiones y reflexiones*

Teatro y Género	Observaciones
¿Se puede construir y representar el género tal y como otros aspectos corporales del personaje teatral? ¿Cómo se puede romper y/o deconstruir los estereotipos, pautas y modelos tradicionales del género en el teatro? ¿Es posible crear nuevas identidades de género en el teatro?	El género es un concepto fluido y construible inscrito sobre la superficie del cuerpo. Tal y como otros aspectos expresados a través del cuerpo, este factor se entiende mediante una serie de gestos y comportamientos corporales. Aunque también es posible combinar diferentes lenguajes corporales y alcanzar manifestaciones y expresiones de género de carácter no binario y ambiguo.
¿Qué referencias y códigos literarios en un texto teatral permiten identificar el género/sexo de un personaje?	No creemos que haya referencias concretas en un texto de teatro para apuntar al género/sexo de los personajes. Principalmente, son una serie de códigos literarios y palabras empleados para expresar el sistema dominante de cada época. También hay otras referencias

	identificadoras como el nombre de los personajes y su forma de vivir, aunque no son códigos marcadores fijos, pues son palabras y conceptos que se valoran según las inscripciones culturales y otros factores relevantes.
Actor-Personaje	Observaciones
¿Cómo el género del intérprete y el del personaje influyen el uno en el otro?	El género/sexo tiene influencia en el proceso de interpretación de un personaje teatral y es un aspecto construible. Es suficiente con que el actor se exprese de manera sencilla y honesta, representando el papel tal como lo siente. No necesita exagerar ni intentar exponer las cosas que no existen. No es necesario fingir que es otra persona. Tampoco tiene que ignorar los comportamientos asociados al género/sexo, ya que tienen sus propias manifestaciones, revelándose a través de su cuerpo y voz.
¿Cómo puede un actor construir la identidad de género/sexo del personaje que representa?	La encarnación del personaje se revela a través de diferentes aspectos corporales. El género/sexo tal como un personaje se manifiesta a través de los comportamientos y gestos corporales del agente actuante.
¿Cómo puede un actor superar las limitaciones del género/sexo en su interpretación?	Mediante la interpretación ritual, es decir, el uso de herramientas y estrategias de interpretación, las cuales le permiten crear su propio rito dentro del escenario. Por ejemplo, canto e improvisación vocal, repetición de las palabras como una oración, hacer movimientos exagerados, aunque minimalistas (abrir y subir las manos con energía y hasta un punto

	concreto, girando sobre sí mismo con una velocidad constante, agitando los hombros, etc.), usando máscaras, telas coloridas, faldas y otras prendas fluidas que se mueven fácilmente con el aire.
¿Cómo se manifiesta el género/sexo en el escenario? ¿Y cómo reciclar su performatividad y lenguaje corporal?	El género/sexo no tiene una serie de comportamientos corporales fijos, sino que son conductas (gestos, expresiones, etc.) tradicionalmente asociados al ser femenino/masculino. Finalmente, lo que se ve en el escenario es el cuerpo. Por lo tanto, se pueden mezclar diferentes códigos, gestos y expresiones para romper con las manifestaciones estereotipadas que transmiten el concepto de género/sexo.
¿Cómo es el proceso de construcción del género, desde dentro hacia fuera o viceversa?	El desarrollo de los aspectos externos permite construir la parte interior del personaje y viceversa. No obstante, la mayoría de las intenciones, sentimientos y emociones se entienden mediante las referencias externas y expresiones corporales, como vestuario, maquillaje, voz, ritmo, velocidad y dirección de los movimientos, etc. Ya sea interior o exterior, la construcción del género de un personaje teatral en primer lugar está influenciada por el género de la persona que lo representa, variando según diferentes factores, como antecedentes culturales, estereotipos y códigos sociales, herramientas y métodos de interpretación usadas, etc.
Actor-Espectador	Observaciones

¿Cómo percibe y reacciona el público ante las representaciones no convencionales del género en el teatro? ¿Cómo las representaciones no convencionales del género en el teatro influyen en la percepción del público?	De hecho, el género y sus manifestaciones <i>per se</i> no tienen tanta influencia en la percepción del público y dependen de otros factores a menudo exteriores, variando según antecedentes socioculturales, idioma y educación. Cada espectador tiene un punto de vista diferente al otro, reaccionando y comprendiendo según sus antecedentes y creencias. Él es uno de los dos componentes vivos del teatro, siendo capaz de reflexionar e interpretar nuevas ideas y significados. Por lo tanto, no existe una respuesta fija por parte del público, sobre todo con respecto a las representaciones no convencionales del género/sexo.

Tabla 26. *Estancia de cotutela. Actividades realizadas*

Departamento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – LILEC de La Universidad de Bologna	Junio y julio de 2021	Febrero - junio de 2022
Virtual		
▪ Reuniones de tutorías con Valentina Nider ▪ Proyecto “Incubatore”, organizado para la comunidad doctoranda ▪ Asistencia a la conferencia: “How positive pedagogy can address mental health and wellbeing of students?” ▪ Asistencia a la conferencia “The posthuman and the contemporary humanities” ▪ Participación en el seminario “Diversità & Inclusione: Incubatore sulla. Disseminazione”		

▪ Reuniones orientativas con Carlo Saccone, experto de literatura persa		
Presencial		
▪ Asistencia a los espectáculos del <i>Festival Internacional de Gender Bender en Bologna</i> ▪ Realización y transcripción de las entrevistas semiestructuradas ▪ Preparación de encuestas y cuestionarios ▪ Impartición de talleres y charlas sobre el objeto de estudio ▪ Reuniones con Massimo Paganelli, exdirector del Teatro Metastasio de Prato y Gerardo Guccini, director del festival Inequilibrio ▪ Revisión y transcripción del material obtenido de la primera parte de la fase anterior ▪ Planificación de los pasos y actividades para la segunda fase práctica		

Segunda Etapa Práctica: Primera estancia. Exploración individual

Este periodo, de agosto de 2022 a octubre de 2023, forma la última parte práctica de nuestra investigación, centrándose en la relación del intérprete consigo mismo en la preparación e interpretación del personaje teatral, con un enfoque específico en los diferentes pasos de la construcción y reciclaje del género, sus manifestaciones y aspectos corporales. Durante esta etapa, como un intérprete-investigador participamos en dos estancias presenciales predoctorales y de creación artística, las cuales tuvieron lugar en el Instituto del Teatro Laboratorio Grotowski¹³³ y el Centro de Creación Contemporánea Nau Côlea¹³⁴. La realización de estas estancias fue una gran oportunidad, permitiéndonos recoger datos, observaciones y resultados más concretos sobre el propio intérprete, su cuerpo y género/sexo en comparación con la primera etapa práctica. A continuación, tenemos la intención de presentar un breve informe de las actividades realizados, pasos y objetivos cumplidos a lo largo de dicho periodo.

En la primera estancia, de agosto a octubre de 2022, como un intérprete-investigador hemos participado en el programa de “Artist residencies intended for theatre companies and individual artists”, organizado por el Instituto de Grotowski, en Wrocław, Polonia (The Grotowski Institute, s.f.-b [Página web]). Dicho programa tuvo como objetivo el fomentar y apoyar el autodesarrollo y la profundización de diversos aspectos de la práctica teatral, así como establecer un diálogo creativo con la tradición del teatro laboratorio. La residencia tuvo lugar en el Studio Na Grobli, uno de los edificios del Instituto desde 2010, que contiene alojamientos para artistas y varias salas de ensayo y representación (The Grotowski Institute, s.f.-e [Página web]).

En esta fase, nos situamos en el lugar del intérprete, observando detalladamente las aportaciones e interacciones del cuerpo y voz en la encarnación e interpretación del personaje, sobre todo los comportamientos y manifestaciones corporales asociados al género/sexo. Gracias a la orientación de Kamila Klamut¹³⁵ y otros/as artistas asociados/as

¹³³ El Instituto Grotowski de Wrocław, Polonia, es una institución artística municipal comprometida con la documentación y difusión del conocimiento sobre Jerzy Grotowski y su teatro laboratorio, así como con la organización de eventos que corresponden a las ideas establecidas por la práctica teatral de Grotowski (The Grotowski Institute, s.f.-a [Página web]).

¹³⁴ Centro de creación artística, fundado en 1996, en Camallera-Girona. El enfoque del centro es producir y presentar exposiciones y proyectos de arte, impartir formaciones artísticas y ofrecer un programa de residencias para creadores y artistas (Quiénes somos, s.f. [Página web]).

¹³⁵ Desde mediados de la década de 1990, Kamila ha estado estrechamente asociada con Centre for Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Research. En 1996, participó en la formación de la compañía Song of the Goat Theatre. En 1999, con Jarosław Fret co-fundó de la compañía de Teatr

al instituto Grotowski, durante la estancia realizamos numerosas actividades (Tabla 27), que estaban centradas en el estudio experimental del cuerpo y la voz. En paralelo, tuvimos acceso directo a los recursos audiovisuales del teatro laboratorio, incluido entrevistas grabadas, sesiones de entrenamientos, ensayos y espectáculos dirigidos por Grotowski. Este rico archivo nos proporcionó una amplia información original sobre las características de la propuesta teatral de Grotowski (1971), sobre todo la creación del rito a través del teatro, así como el uso ritual del cuerpo y voz en el escenario.

Tabla 27. *Actividades realizadas durante la primera estancia*

Duración	Descripción y detalles
Actividades individuales, de agosto a octubre de 2022	- Participación en las sesiones de Aikido, dirigidas por Przemyslaw Blaszczak, maestro de Aikido e intérprete de teatro. - Búsqueda y consulta de material audiovisual en el archivo del instituto. - Adaptación y redacción del texto de teatro para la muestra final. - Entrenamiento del cuerpo y voz. - Ensayos diarios para la muestra final.
07-11 de septiembre de 2022	- Asistencia a “Anhelli” y encuentro con el director. - Asistencia a “Microcompositions: counter methods” y encuentro con el director.
14-17 de septiembre de 2022	- Asistencia a “Bakery, InlanDimentions: Interrupted Dream” dirigida por Zuni Icosahedron. - Participación en las sesiones del entrenamiento del actor, impartidas por Kamila Klamut. - Realización de entrevistas con miembros de Teatr Zar.
21 y 22 de septiembre de 2022	- Participación en el taller de “Imagination – Improvisation – Etude”, dirigido por Davit Baroyan, actor de Teatr Zar. - Participación en el taller de Voice in Progress, dirigido por Joanna Kurzyńska, profesora asociada al instituto.

Zar, actuando en numerosas obras de dicha compañía, las cuales fueron representadas en Londres, Florencia, París, Los Ángeles, Chicago, El Cairo, Seúl, Nueva Delhi y Edimburgo. Actualmente, ella es miembro asociado en el programa Body Constitution, desarrolla do por el Instituto Grotowski en el ámbito de la investigación en la práctica teatral (The Grotowski Institute, s.f.-d [Página web]; Teatr Zar, s.f.-a y s.f.-b [Páginas web]).

28 de septiembre 2022	▪ Asistencia a la representación “With and without respect. A fresh guide to communication in a theatre guide” de Ewa Mazgajska. ▪ Asistencia a la obra “Actor’s Web: Cognitive Coupled Systems in the Actor’s Dramaturgy”, del artista en residencia Mohammad Aliakbari.
29 de septiembre de 2022	▪ Asistencia a la muestra final “Entropy: Anarchy with sense”, del artista en residencia Isabel Corzo Pérez. ▪ Impartición de una conferencia acerca del objeto de estudio. ▪ Representación de la muestra final de estancia.

Muestra Final de estancia. Proceso y pasos de creación

Los resultados del final de estancia se resumieron en una presentación pública, en el formato de una conferencia acerca del objeto de estudio y también una obra de teatro titulada *These Three: Clytemnestra, Isabella and Zaynab* en castellano lo traducimos [*Est(¿?)s*]¹³⁶ Tres: Clitemnestra, Isabella y Zaynab], con una duración aproximada de 45 minutos. Ambos eventos combinados fueron representados en el espacio del Studio Na Grobli, en Wrocław, el 29 de septiembre de 2022 (Zekri, 2024d [Vídeo]). El proceso de creación fue una exploración personal e individual, bajo la orientación de Kamila Klamut, actriz de la compañía Teatr Zar, incluyendo numerosas actividades, como entrenamiento físico y de voz, ejercicios de improvisación, trabajo con objetos y máscaras, redacción del texto, búsqueda del material (vestuario, objetos y fuentes de inspiración) y ensayos intensivos para la muestra fina. La creación de la obra se desarrolló a través de los siguientes pasos:

Análisis de los textos teatrales

En este primer paso hicimos un análisis profundo sobre las obras del estudio, su estructura, lenguaje y personajes. Los datos recogidos a menudo vienen incorporados en los análisis de los personajes del estudio de caso, mencionados en la fase teórica de la investigación. Los estudios realizados proporcionan numerosos detalles necesarios, sobre todo relacionados con los rasgos físicos y la personalidad de los personajes, sirviéndonos tanto en la redacción del texto de la muestra final como en el proceso de construcción y encarnación del personaje en el escenario.

¹³⁶ Debido a los criterios del programa de residencia, el texto de la muestra final fue escrito y representado en inglés. En la traducción castellana del título de la obra intentamos conservar su neutralidad con respecto a las divisiones del género gramatical. Por ello, empleamos el signo de interrogación entre paréntesis, enfatizando así en la ambigüedad del género de los personajes del estudio de caso, tanto en el texto como en el escenario. A través de esta estrategia y desde una perspectiva no binaria, ponemos en tela de juicio la asociación del nombre como uno de los factores clave a la determinación de la identidad del género/sexo y generar dicotomías hombre/mujer y femenino/masculino. *Ell(¿?)s*: Clitemnestra, Isabella y Zaynab son personajes teatrales, es decir, ficciones y resultado de la imaginación y encarnación escénica. Los nombres en este caso no son más que etiquetas socioculturales, otorgadas por la sociedad. Así que, se los puede usar o cambiar sin considerar el género/sexo de personas. Por ejemplo, en Italia, “Andrea” se considera tradicionalmente un nombre masculino, mientras que en España suele utilizarse como nombre femenino. Pero ¿qué ocurre si este nombre se emplea para una persona no binaria, un/a trans, o de manera contraria a la norma establecida, como llamar “Andrea” a un hombre en España o a una mujer en Italia?

Redacción de *noskheh*¹³⁷ [texto de la obra]

Tras revisar los resultados de las fases anteriores, nos dimos cuenta de que trabajar de manera directa con los textos clásicos resulta complejo, sobre todo con respecto al uso de términos y expresiones que ya no encajan dentro del contexto contemporáneo, diálogos y conversaciones extensas, divisiones del género gramatical. Teniendo en cuenta que estas obras están escritas por hombres, los personajes masculinos tienen más presencia e influencia que los femeninos. A parte de estos obstáculos, señalamos que nuestra intención no fue dirigir las obras enteras, sino tres escenas concretas en las que los personajes de estudio, Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah* Zaynab, se enfrentan con Agamenón, Ricardo II y Yazid I respectivamente, pronunciando discursos en público (Esquilo, 2021: 119-133; Shakespeare, 2008: 195-196; Sermón de la señora Zaynab en Damasco, 2024 [En línea]; Maýlisi, 1983: 132-135).

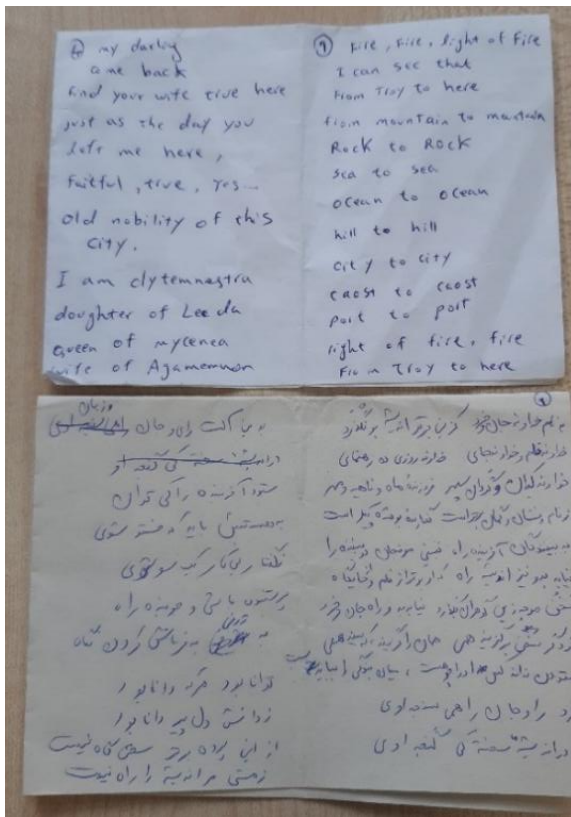
Por ello, en esta fase de investigación, junto a otras actividades redactamos una pieza de teatro (Figura 92), la cual es una adaptación libre basada en dichos encuentros, aunque desarrollando un lenguaje más inclusivo y neutro. Influenciado por las representaciones de *Naqqāli* y *Ta'ziyeh* (Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial, 2010 y 2011 [Páginas web]) la obra consta de una estructura narrativa, aunque no desarrolla una línea de historia con un inicio, medio y fin concreto, sino que está formada por tres episodios, todos contados por un personaje femenino *naqqāl* (narrador), en este caso Isabella de Valois. Este personaje es, pues el eslabón que vincula las tres historias, contando e interpretando simultáneamente, tanto su papel como el de sus homólogos Clitemnestra y Zaynab.

El nuevo texto trata sobre las cuestiones de identidad y su relación con el género/sexo, desafiando los modelos estereotipados asociados a la división binaria de las personas, lo que sobre todo se revela a través del signo de interrogación usado en el título castellano de la obra (véase la nota a pie número 136). Lograr este objetivo ante todo exige reciclar el texto, lo que dará lugar a cambios fundamentales, sobre todo en la percepción del público. Comprender esta afirmación a nivel práctico exige la consulta constante y directa del texto junto con el visionado de la grabación de la obra (Zekri,

¹³⁷ Los intérpretes *naghsh-poosh* del teatro *Ta'ziyeh* a menudo llevan una hoja de notas en su mano, la cual es conocida como *noskheh* y contiene algunas instrucciones escénicas, diálogos y palabras importantes, versos y canciones de la obra (Shahidi, 2001: 364 y 365). Sobre la aplicación de este elemento y su función en los espectáculos tradicionales iraníes hemos hablado en el capítulo III de la tesis, apartado “*Noskheh* [texto de teatro]” (pp. 300-303).

2024d [Vídeo]). Por ello, decidimos incorporar el texto directamente a continuación en la tabla 28. Esta estrategia permite al lector el acceso rápido al contenido de la obra, dándole suficiente tiempo y espacio de reflexión para alcanzar interpretaciones y conclusiones propias.

Figura 92. *Noskheh de muestra final*



Nota. Por Zekri, S. 2022. Fragmentos del texto de la obra, reunidos en la forma de noskheh para su posterior aplicación en el escenario. Recuperado del archivo propio.

Tabla 28. *Texto de la muestra final*

Nota.

- La obra original fue escrita en inglés, aunque para la presente tesis adjuntamos su traducción castellana. Las frases en *italics* apuntan a las instrucciones de interpretación.
- Para escribir los diálogos de los personajes, inspirados por la estructura gramatical de nuestra lengua materna farsi, inventamos un lenguaje más inclusivo, evitando usar divisiones de género gramatical. Para ello, empleamos el signo “*” en lugar de los

artículos y marcaciones finales asociadas al género masculino/femenino¹³⁸. Cabe destacar que, en el capítulo V de la tesis, apartado “*Sayyidah Zaynab*. De la pintura al teatro *Ta’ziyeh*”, aplicamos la misma estrategia para la traducción de la poesía de Shirazi sobre *Sayyidah Zaynab* (pp. 412-413).

- En el presente texto, solamente cuando los personajes hacen referencia a una persona concreta en el pasado no usamos “*” aunque haya marcaciones de género. De esta manera, enfatizamos la evolución de la personalidad de cada personaje. Por ejemplo, Clitemnestra es una mujer cuando habla de su pasado y cuando se encuentra con Agamenón. Pero, a partir del asesinato de su esposo se convierte en un personaje *rey-reina*.

Leyenda. Isa. Isabella de Valois

These Three: Clytemnestra, Isabella and Zaynab <i>Est(¿?)s Tres: Clitemnestra, Isabella y Zaynab</i> Sabri Zekri Arabzadeh Septiembre de 2022	
<i>Isabella de Valois is in the reception room, welcoming the guests.</i> Isa. I am Isabella, Valois, Isabella of Valois, Richard’s wife, Queen of England. <i>Silence.</i> I was queen, Richard does not exist anymore, The king was overthrown, executed,	<i>Isabella de Valois está en el salón de recepción, dando la bienvenida al público invitado.</i> Isa. Soy Isabella Valois, Isabella de Valois, Espos* de Ricardo ¹³⁹ , Reina de Inglaterra. <i>Silencio.</i> Fui una reina, Ricardo ya no existe más,

¹³⁸ La aplicación de “*” en esta parte no tiene que ver con los símbolos “@ y X” usados para definir un nuevo lenguaje inclusivo, sino que simplemente lo usamos para subrayar los cambios y eliminaciones.

¹³⁹ Ella se presenta al público. Todo empieza con los rasgos de identificación, entre ellos nombre, tareas sociales, profesión, etc. Este personaje se llama Isabella, la reina de Inglaterra y la esposa de Ricardo II. Todos estos aspectos cambian a lo largo de la obra hasta que ella se convierte en hombre-mujer y rey-reina de su propia vida. Lo mismo se aplica a la encarnación de Clitemnestra y Zaynab. Para interpretar estos personajes, Isabella empieza con los rasgos identificatorios de cada papel, combinándolos con sus gestos y expresiones. Esta estrategia hace que a lo largo de la representación se convierte en una figura/persona *transtemporal* con comportamientos andróginos.

By the order of his cousin, Bolingbroke, Duke of York, Today, King Henry IV of England. <i>Pauses for few seconds.</i> I can remember! Fire, fire was everywhere, England was on fire, Richard was on the way of the White Tower I was here, On the middle of way, <i>Shows a letter to the audience.</i> Richard gave me this letter. <i>Reads the letter.</i> Isa. “Oh, good erstwhile queen, go back to France, And tell my sad story, every night, on the cold winter and hot summer days, for good old friends, and send them weeping to their beds” <i>Long silence.</i> Tonight, you are here because Richard asked me to tell his sad story for you all. But I am tired of repeating the same story every night for the same people. I am the person who is telling the story. Tonight, I decided to change the story. I am going to tell you a new one.	Rey fue derrocad*, ejecutad*, Por orden de su primo, Bolingbroke, Duque de York, Hoy, Rey Enrique IV de Inglaterra. <i>Pausa de unos segundos.</i> ¡Puedo recordar! Fuego, fuego por todas partes, Inglaterra en llamas Ricardo estaba de camino a la Torre Blanca, Yo estaba aquí, En el medio de camino, <i>Muestra una carta a la audiencia.</i> Ricardo me dio esta carta. <i>Lee la carta.</i>¹⁴⁰ Isa. “Oh, buena reina fuiste, regresa a Francia y cuenta mi triste historia, todas las noches, en los fríos días de invierno y los calurosos días de verano, para buenos viejos amigos y mándalos llorando a sus camas”¹⁴¹ <i>Largo silencio.</i> Esta noche, ustedes están aquí porque Ricardo me pidió que les contaras su tragedia. Pero, estoy cansad* de repetir la misma historia todas las noches para las mismas personas. Yo, soy quien narra la historia¹⁴². Esta noche, he decidido cambiar la historia.

¹⁴⁰ El texto de esta parte está inspirado por el último mensaje de Ricardo, dirigido a la reina (Shakespeare, 1997: 390, vv. 35-4 y 2008: 196).

¹⁴¹ En esta parte hablamos con divisiones de género gramatical para hacer referencia al pasado y enfatizar los cambios recientes.

¹⁴² En la versión inglesa no se nota mucha diferencia. En la versión española Isabella no dice que soy narradora, sino que enfatiza en su misión/tarea de narración y su asociación a la continuidad. Así pues, es ella quien narra historias que ocurrían en el pasado. Ella es quien puede cambiar el orden narrativo.

The story of two women, however with a man's heart. <i>Turns on a few candles while speaking with the spectator.</i> First, I must pray to Gods, who taught me the Art of Storytelling. <i>Isabella takes a noskheh out of her pocket that includes the text of the oration "In the name of Life and Wisdom" and sings it in farsi directly from noskheh.</i> Isabella represents Clytemnestra. <i>After singing Isabella covers her face with yāshmāq and starts playing Clytemnestra. It seems that she is waiting for some news. She walks but sometimes stops and looks far. Suddenly she sees something.</i> Isa.	Les voy a contar una nueva historia. La de dos mujeres, aunque con corazón del hombre. <i>Enciende unas velas mientras habla con el espectador.</i> Primero, tengo que rezar a dioses¹⁴³, quien me enseñó el arte de narración. <i>Saca de su bolsillo un noskheh, lo cual incluye el texto de la oración "En el nombre de la vida y de sabiduría¹⁴⁴" y la canta en farsi, directamente del texto.¹⁴⁵</i> Isabella representando a Clitemnestra. <i>Tras cantar cubre su cara con yāshmāq y comienza a interpretar el papel de Clitemnestra. Parece que está esperando alguna noticia. Camina y de vez en cuando para y mira a lo lejos. De repente ve algo.</i> Isa. ¡Fuego, fuego resplandor!

¹⁴³ Cabe destacar que, en farsi, *Khodā* se usa para nombrar a Dios, pero a su vez significa levántate y perse. Este término como otras palabras no tiene ningún género gramatical, artículos o marcas finales al respecto.

¹⁴⁴ Esta oración, mencionada en la apertura de *Shāhnāme* (Ferdowsi, 1986: 4), tradicionalmente fue cantada por los *naqqāles* (Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial, 2011 [Página web]). Cantarla antes de comenzar la narración, de hecho, es una estrategia de concentración, permitiendo a los narradores separarse de sí mismos y entrar en la historia, así como crear una atmósfera ritualista y positiva en el espacio de representación. En esta parte, incorporamos nuestra traducción castellana, que está basada en la traducción inglesa de Shahriari (Ferdowsi, 2005 [Recurso electrónico]): En nombre de *Khodā* de Vida y Sabiduría (En avéstico -x'ađāta, *per se*, autónomo y sin apoyo de nadie) / El pensamiento no es capaz de ir más allá / Nombre y lugar, / Proveedor, sustentador y la guía definida. / Creador de *keivān* y Universo (Mundo también Saturno) / Iluminador de la Luna, Mehr (Amor, sol y también la divinidad da sabiduría en la mitología persa (Schmidt, 2006 [Recurso electrónico]) y Nāhid (Inmaculada y también la diosa de agua en la mitología persa (Boyce, 2011: 48 [Recurso electrónico]) / Es más allá del nombre y pensamiento, / Es moldeador del cuerpo. / No se ve con los ojos, / Por tanto, mejor no cansarlos en su búsqueda. / la mente tampoco es capaz de encontrarle, pues *Khodā* está por encima de todo. / Más allá de la palabra y materia, / La sabiduría y el alma son incapaces de entenderlo. / Si la mente sabia habla, / Elige solamente lo que ve y comprende. / Nadie puede pronunciar un elogio digno, / Envíe con asombro y permanezca asombrado. / Creador y evaluador de la razón y alma, / La mente limitada, incapaz de retener y controlar. / Con la razón, vida y lengua, / comprender el creador es imposible / A toda existencia debemos confesar, / Las palabras sin acción no tienen sentido. / Busca siempre el camino/ Estudia profundamente los órdenes. / El que es sabio es capaz y rico, / La felicidad surgirá de la sabiduría. / Mejor que esto, no hay más que decir, / Pensamientos de existencia, que la mente no es capaz de percibir.

¹⁴⁵ Para escuchar la oración consulte la grabación de la obra (Zekri, 2024d: 00:21:56 - 00:23:28 [Vídeo]).

Fire, fire, light of fire, I can see that! From Troy to here, Mountain to mountain, Rock to rock, Hill to hill, City to city, Coast to coast, Port to port, From Troy to here, From Troy to Mycenae. Yes...Yes... Finally, it is the tenth year, Troy is taken, Troy is destroyed, Troy is ours, Trojans are loser now, Dead soldiers, captivated, orphaned kids. They are everywhere. Cry, cry, sorrow, speak with sorrow, Cry for dead bodies, captivated women, orphaned kids, Cry for Iphigenia, oh, my daughter. At the end, the good will, prevail. Today, Greeks are winner, Dancing and drinking, destroying temples, raping virgins, they are coming back to their home, Agamemnon is coming back, Agamemnon is on the way to homeland Welcome home my Lord,	¡Lo puedo ver! Desde Troya hasta aquí, Montaña a montaña, Roca a roca, Colina a colina, Ciudad a ciudad, Costa a costa, Puerto a puerto, De Troya a Micenas. Sí...sí... Finalmente, es el décimo año, Troya ya está tomada, Troya ya está destruida, Troya es nuestra, Trojan*s finalmente caíd*s, derrotad*s, Soldados, cuerpos, cautiv*s, niñ*s huérfan*s, por todas partes. Llora, llora, habla con pena, Cuerpos muertos, cautiv*s, niñ*s huérfan*s, por todas partes. Llora por Ifigenia, ay, mi hija, Al final, la buena voluntad prevalecerá, Hoy, Grieg*s son vencedores, Danzando, bebiendo, destruyendo templos, violando vírgenes, regresan a casa, Agamenón está de regreso Agamenón está en el camino hacia la patria. Bienvenido a casa mi Señor, Regresa a casa, deprisa, con rapidez, Encuentra aquí a tu esposa, tal y como el día que la dejaste, fiel y verdadera. Antigua nobleza de la ciudad reunida aquí,

Come back to home, quickly, with speed, Find your wife here, just as the day you left her here, faithful, true. Old nobility of this city gathered here, I am Clytemnestra, Daughter of Leda, Queen of Mycenae, Wife of Agamemnon, Mother of Iphigenia, Elektra, and Orestes. Ten years, Waiting and waiting, for his news, Oh, it is horrible, loneliness is terrible. Now, I would salute that man, the watchdog of this home. Come to me, my darling, Come down from the car of war, I Open the red carpet for you, <i>Opens the red carpet.</i> Let the red stream flow and bear you home, Please, come down. Leave all the rest to me. I will set everything with the god's help, God, Destiny, Fate, God, Destiny... <i>Suddenly, Isabella removes her yāshmāq and speaks with the audience.</i> Isa. Clytemnestra is lying, she is trying to deceive us, now she is going to kill Agamemnon.	Soy Clitemnestra, Hija de Leda, Reina de Micenas y Argos Esposa de Agamenón, Madre de Orestes, Electra e Ifigenia. Han pasado diez años, Aguardando y aguardando para su noticia, Ay, es horrible, la soledad es terrible. Ahora, saludaría a ese hombre, perro guardián de esta casa. Ven a mí, querid* mí*, Baja del carro de guerra. Te abro la alfombra roja, <i>Abre la alfombra roja, mientras habla.</i> Deja que la corriente roja fluya y te lleve a casa, Baja del carro. Todo el resto déjame a mí. Arreglaré todo con la ayuda de Dios. Dios, Destino, Fortuna, Dios, Destino... <i>De repente, Isabella quita su yāshmāq y habla con la audiencia.</i> Isa. Clitemnestra está mintiendo, nos está engañando, ahora va a matar a Agamenón. <i>Vuelve a tapar su cara con yāshmāq, representando a Clitemnestra.</i> Dios, Destino, Fortuna, Dios, Destino... Por todos cuerpos muertos, cautiv*s, niñ*s huérfan*s, por Ifigenia, joya de la familia. Ay, Ifigenia, llora por Ifigenia. Ahora, voy a matar a Agamenón,

<i>Puts yāshmāq over her face, representing Clytemnestra</i> God, Destiny, Fate, God, Destiny... For all dead men, captivated women, orphan kids, for Iphigenia, jewel of the family. Oh, Iphigenia, cry for Iphigenia. Now, I am going to kill Agamemnon, Not with the help of God, nor destiny, nor fate, With these hands. Agamemnon, my darling, watchdog of this home, king of kings, destroyer, my lord, I am coming, Agamemnon. <i>Slowly gets near the bathroom. Imitates that carries an axe. Slowly moves her hand up as if it was the axe and suddenly three strikes to the imaginary Agamemnon. Then, she turns back while carrying Agamemnon's head.</i> Isabella represents Clytemnestra. Old nobility of Argos, I am Clytemnestra, Still daughter of Leda, Still mother of Orestes, Elektra, and Iphigenia, I was the wife of Agamemnon, The king is dead, I killed him, With my hands, This is his head. Now, I will re-rule everything, I will re-rule this house, this people, this land.	Pero, no con la ayuda de Dios, ni del destino, ni de la fortuna, sino con mis propias manos. Agamenón, querid* mí*, perro guardián del hogar, rey de reyes, destructor de Troya, Señor mío, ya voy, Agamenón. <i>Se acerca al baño. Finge estar cargando un hacha. Sube su mano como si fuera el hacha y da tres golpes al imaginario Agamenón. Después gira, mientras lleva la cabeza de su marido.</i> Isabella representando a Clitemnestra. Antigua nobleza de Argos, Soy Clitemnestra Hija de Leda aún, Madre de Orestes, Electra e Ifigenia aún, Fui esposa de Agamenón, Rey ya está muert*, Lo maté, Con mis propias manos, Esta es su cabeza. A partir de ahora, voy a reordenar todo, Reordenaré esta casa, este pueblo, esta tierra. Pues, soy rey y reina. <i>Isabella se separa de Clitemnestra y habla de manera directa con el público.</i> Isa. Dejemos de lado esta historia, Parece demasiado sangrienta Quiero contar otra historia, La historia de un <i>shirzan</i> de Medina, León de Karbala <i>Comienza a interpretar el papel de Zaynab.</i> Isabella representando a Zaynab.

Now, I am king and queen. <i>Isabella separates herself from Clytemnestra and starts to speak directly with the audience.</i> Isa. Let's leave out this story, It seems too much bloody, I will tell you another one, The story of a <i>shirzan</i> from Medina, <i>Lion of Karbala</i> <i>Starts to play the role of Zaynab.</i> Isabella represents Zaynab. Fire, fire! From Mecca to Medina, From Kūfa to Karbala, From the Euphrates River to the Tigris, The Battle of Karbala is underway. Fire Fire... Tents on fire, Finally, it's the tenth day, Oh, Hossein and his companions murdered, beheaded, martyrs of Karbala. Oh, orphaned children, crying, looking for his parents. Women lamenting on beheaded bodies, Cry for them, cry for dead bodies, orphans, captives, At the end good will, prevail. O Yazid! Illegitimate untrue Caliph, Son of the Devil, Prophet's son killer, My brother's killer,	¡Fuego, fuego! De La Meca a Medina, De Kūfa a Karbala Del río Éufrates al Tigris, La Batalla de Karbala está en marcha Fuego, fuego... Las jaimas en llamas, Finalmente, es el décimo día, Ay, Hossein y sus compañer*s, asesinad*s, decapitad*s, mártires de Karbala. Ay, niñ*s huérfan*s, llorando, buscando a sus padres. Mujeres, lamentándose sobre cuerpos decapitados. Llora, cuerpos muertos, huérfan*s, cautiv*s, Al final, prevalecerá la buena voluntad. ¡O Yazid! El ilegítimo falso califa, Hijo del diablo, Asesino del hijo del Profeta, Asesino de mi hermano, Finalmente, vienes por a nosotr*s. ¿Crees que estamos sin protección? ¿Crees que nos podrás cautivar? ¿Crees que nos puedes tratar como trofeos de guerra? O, pueblo de Damasco, Soy Sayyidah Zaynab, Nieta del Profeta, Hija de Ali y Fatima, Hermana del mártir Hossein Me llaman el León de Karbala, Protector de cautivos y huérfanos.

Finally, you are coming for us, Do you think we are alone, without any protection? Do you think you can captivate us? Do you think you can treat us as trophies of war? O people of Damascus, I am Sayyidah Zaynab, Granddaughter of the Prophet, Daughter of Ali and Fatima, Sister of martyred Hossein, They call me the Lion of Karbala, Protector of captives and orphans. Shame on all of you, In the palace of Yazid, you are celebrating the massacre of Hossein and his companions, dancing around their beheaded bodies, while getting more and more drunk. Have you forgotten the words of God: “We only give respite to them, they may increase in sins, and for them is a disgraceful chastisement?” O, Yazid, Bravo, with the stick you are striking the heads! of martyrs! How rude you are! Shame on you all, Is this the custom of justice? Your family sitting in the seats of honor, while you enslaved the Prophet’s family? Do you think this is a real victory? Do you think they are dead? Do you think this is the end? You are wrong.	¡Qué vergüenza! En el palacio de Yazid, estáis celebrando la masacre de Hossein y sus seguidores. Estáis bailando alrededor de los cuerpos decapitados, mientras emborracháis cada vez más. Habéis olvidado las palabras de Dios “solo les concedemos un respiro para que aumenten sus pecados. Para ellos hay un castigo humillante”¹⁴⁶ O Yazid, ¡Bravo, con el palo golpeas las cabezas de los mártires! ¡Qué maldito eres! ¡Qué vergüenza! ¿Es esta la costumbre de la justicia? ¿Tu familia sentada en el trono de honor, mientras esclavizaste a la familia del Profeta? ¿Crees que esta es una verdadera victoria? ¿Crees que todos están muertos? ¿Crees que este es el final? Estás equivocado. Ellos están vivos, por su Dios siendo sostenidos. Y tú, pronto la desgracia caerá sobre ti. Llegará un día en que desearás no haber cometido estos crímenes. Aunque, será muy tarde. Pues, esta mancha oscura nunca se quitará de tus manos. Gracias al destino por haber sido la persona elegida para revelar tus pecados. Por cierto, Él es el mejor protector. <i>En ese momento Isabella deja de interpretar, se quita yāshmāq, cambia su ropa frente al</i>

¹⁴⁶ Esta parte es una cita directa de *El Corán* (3-178).

They are alive now, with their God being sustained. And you, misfortune will soon fall upon you. There will come a day when you wish you had not committed these crimes. Although, it will be too late. This dark stain never leaves your hands. Thank destiny for having been chosen to reveal your sins. He is the best protector. <i>At this moment, Isabella stops acting, removes her yāshmāq, changes her clothes in front of the audience, and becomes the performer of the play. End.</i>	<i>público y de nuevo se convierte en el intérprete de la obra.</i> <i>Fin.</i>
<i>Nota.</i> Debido a límites de tiempo, en la noche de representación la obra se presentó hasta el final de la escena del asesinato de Agamenón por Clitemnestra.	

Entrenamientos de preparación del actor

El tercer paso de la creación teatral para la muestra final contiene numerosos ejercicios centrados en potenciar las herramientas del actor, es decir, su expresión y lenguaje corporal, su voz y su presencia escénica. La interpretación teatral requiere una amplia preparación física, mental y vocal, así como el dominio de diversos métodos, técnicas y herramientas al respecto, lo que sobre todo se hace más evidente a la hora de trabajar con los personajes teatrales. Como intérprete, desde el inicio de la estancia hasta la noche de representación, hicimos numerosos ejercicios de preparación de nuestro estado físico, concentración y presencia escénica, despertando sentimientos, mejorando el lenguaje gestual y expresiones corporales y aumentando las habilidades vocales.

Enfrentándonos con nosotros mismos, en esta etapa, nos surgieron numerosas preguntas, por ejemplo: ¿Qué es la verdad? ¿Qué quiero y qué no quiero? ¿Qué puedo ser y/o hacer? ¿Cuáles son mis capacidades, pero también mis discapacidades? El proceso de preparación nos sirvió como una búsqueda personal de respuestas, desembocando en el aumento de la autoconfianza y conocimiento sobre fortalezas y puntos débiles, mejorando las habilidades de interpretación y alcanzando nuevas herramientas al respecto. Los

resultados de este proceso se resumen en una serie de ejercicios, descripciones y observaciones mencionadas en la tabla 29.

Tabla 29. *Ejercicios entrenamiento y preparación del actor*

Ejercicios de preparación de actor. Descripciones, objetivos y observaciones
Caminar con un libro en la cabeza. ▪ Alcanzar una postura neutra. ▪ Establecer la coordinación entre mente y cuerpo. ▪ Pensar, actuar y reaccionar simultáneamente.
Acostarse y encontrar el centro de gravedad del cuerpo. ▪ Encontrar la posición neutra del cuerpo. ▪ Alcanzar la armonía entre la mente y cuerpo.
Explorar y trabajar con objetos de uso cotidiano. Sugerencias: chaqueta, calcetines, bufanda y zapatos. ▪ Vestirlos mientras se calculan los movimientos, en los cuales tanto el cuerpo como el objeto están involucrados. ▪ Dividir los movimientos en los fragmentos más pequeños. ▪ Repetir los fragmentos con diferentes ritmos. ▪ Intentar llegar a una historia entre el cuerpo, el objeto y los fragmentos.
Entonar plegarias o canciones tradicionales de otras culturas. La sugerencia sería el siguiente Sūtra: <i>Kan Gī Sai O Saijī / Jāniā Jārā mūtā / Gī So Kei Go On Kai Jo Dū / Īst Sai Ko Ya Ko Sārīsī</i>¹⁴⁷ (Zekri, 2024e [Audio]). ▪ Cantar en otro idioma sin saber el significado para evitar los prejuicios e interpretaciones, aumentar la concentración y mejorar las habilidades de la voz. Las personas al cantar sin pensar en el significado se centran en la gestualidad y melodía de las palabras.
Practicar artes marciales. La sugerencia sería Aikido, Capoeira y Kalaripayattu ¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Aprendimos este sūtra en 2014, en el taller impartido por Stamatīs Efstathiou, director de la compañía Atropos Theatre. Él nunca nos explicó el significado de las palabras. Por esta razón, creemos que es un buen ejemplo de deconstrucción porque sin ningún prejuicio podemos cantar las palabras con diferentes emociones (enfadado, triste, etc.), deformarlas, cambiar el ritmo y la melodía.

¹⁴⁸ Una de las artes marciales más antiguas, desarrollada en Kerala, sur de India (Rodzinska -Nair, 2023).

▪ Preparación física, respiración, practicar la distancia de seguridad, caída y levantamiento, cambio de la postura, contacto cuerpo a cuerpo, ataque, defensa y trabajo con la espada y palo. ▪ Hacer movimientos en cuatro direcciones principales para evitar la monotonía corporal y despertar los sentimientos. ▪ El ataque es la acción y la defensa la reacción, sirviendo como pregunta y respuesta en las conversaciones compartidas entre los personajes teatrales.
Observación libre. ▪ Caminar en silencio para aumentar la atención y presencia. ▪ De vez en cuando parar, girar a la izquierda/derecha y observar alrededor. ▪ Caminar por la noche en la naturaleza para despertar los sentimientos, aumentar la autoconfianza y superar los imposibles.
Explorar el ritmo y la mecánica corporal (velocidad, equilibrio y movimientos armónicos) ▪ Caminar mientras se cambia la velocidad y ritmo de los movimientos. ▪ Dividir los movimientos en los fragmentos. ▪ Explorar los gestos, movimientos y expresiones corporales. ▪ Ejercicios de biomecánica de Meyerhold (Law y Gordon, 1996: 95-124).
Trabajar con los cuatro elementos de la naturaleza. ▪ Mover el cuerpo como si fuera fuego, agua, tierra y viento. ▪ Explorar cada movimiento mediante el cambio del ritmo, ángulo y altura.
Imitar a los animales para despertar los sentimientos. ▪ Copiar los movimientos, gestos y voces de diferentes animales. ▪ Imaginarse que es un animal viviendo en un bosque.
Explorar la energía y gestualidad de las palabras. ▪ Deconstruir las palabras mediante el cambio de la forma y pronunciación (Zekri, 2024f [Audio]). ▪ Pronunciar las palabras fuerte e impulsivo para liberar la energía de cada letra. ▪ Explorar la forma imaginaria de cada palabra. Por ejemplo, la letra “A” nos crea la imagen de una torre recta y alta o la letra “P” tiene una forma más redonda y nos da la sensación de golpear algo, como si fuera un martillo. ▪ Decir los diálogos sin pensar en su significado. Cambiar el ritmo, el lugar del acento tónico, juntarlas y crear nuevas palabras.

▪ Explorar la gestualidad de la voz a través del canto y las expresiones corporales. ▪ Cantar una letra o palabra mientras movemos el cuerpo según la melodía y forma de la palabra. Por ejemplo, “amor”: <i>aaaaaaaaa</i> (subir y abrir poco a poco los brazos, como si fuera un pájaro volando) <i>mmmooooooooo</i> (bajar y cerrar las manos) <i>rrrrrrrrr</i> (quedarse quieto y fijo).
Expresión exagerada corporal con la música. ▪ Liberación de emociones, mover el cuerpo de manera exagerada sin ningún objetivo concreto. ▪ Explorar el lado interior, irracional y salvaje del cuerpo a través de movimientos extraños, cambiar constantemente el ritmo y velocidad corporal, evitar repetir los mismos movimientos e intentar no crear historias, clichés o formas corporales conocidas. ▪ Poner una música conocida y mover el cuerpo, evitando bailar o seguir la melodía y expresarse contra el ritmo. Romper la monotonía corporal mediante el cambio constante del ritmo, postura y altura.
Trabajar con el palo de 12mm de madera de 1 metro de largo para potenciar el equilibrio y la concentración. ▪ Manejo del palo con diferentes miembros del cuerpo (controlarlo con las palmas de la mano, cabeza, pies y codos). ▪ Cambiar la función del palo e imaginarlo como si fuera un caballo, una espada, una pistola, un remo, etc.
Explorar los objetos a través de la imaginación. ▪ Tirar una piedra y una pelota imaginaria. Imaginarse la textura, el peso y otros aspectos físicos del objeto.
Manejo de pelotas de tenis para mejorar el ritmo, precisar los movimientos y gestos. ▪ Tirarlas y atraparlas, mientras caminamos y cambiamos el ritmo y la postura. ▪ Levantar una pelota del suelo con el apoyo de la pared y moverla sin las manos.
Trabajar delante del espejo. ▪ Mover los miembros del cuerpo delante del espejo. ▪ Observar los rasgos, expresiones y comportamientos asociados al género/sexo. ▪ Separar los movimientos y gestos corporales del rostro tapando la cara con <i>yāshmāq</i> para potenciar las expresiones y gestualidad corporal.

Capas de encarnación del personaje-narrador

El último paso para llevar a escenario nuestra creación artística, fue dedicado a la exploración e interpretación de los personajes de la obra. Los ejercicios y entrenamientos del paso anterior nos ayudaron a conocer nuestros puntos débiles, trabajar sobre la presencia escénica, aumentar la autoconfianza y preparar nuestro cuerpo y voz para el proceso de la construcción y caracterización del personaje. Fue de hecho la primera vez que íbamos a interpretar un personaje femenino simultáneamente narrador y *naghsh-poosh*. Isabella de Valois en nuestra adaptación, no solo es una narradora, sino que se sitúa en el lugar de Clitemnestra y *Sayyidah* Zaynab, representando ambos papeles mediante las instrucciones de *naghsh-poosh*.

Para ello, nosotros como un narrador-intérprete *zan-poosh* y mediante la aplicación de las técnicas de narración y *zan-pooshi*, representamos a Isabella (Figura 93). La aplicación de estas instrucciones por los intérpretes *zan-poosh* se ve perfectamente en un vídeo grabado de una representación de *Ta'ziyeh*, donde un intérprete *zaynab-poosh* en el papel de *Sayyidah* Zaynab despide a su hermano Abolfazl Abas (Zekri, 2024g [Vídeo]). Esta escena ilustra cómo las inversiones de género en un contexto religioso teatral pueden dar lugar a momentos profundamente emocionales. Tal y como los intérpretes de esta obra, creamos una serie de gestos y expresiones corporales, así como canciones e improvisación vocal. Entre las instrucciones y estrategias aplicadas cabe destacar:

- Cantar la oración persa, mencionada en el texto de la muestra final.
- Cubrir la cara con *yāshmāq* para representar a Clitemnestra y a Zaynab¹⁴⁹.
- Modulación de la voz e improvisación vocal con el texto de la oración persa.
- Leer diálogos de los personajes directamente de *noskheh*.
- Hablar de manera directa con el público.
- Conjuguar los verbos en pasado y tercera persona¹⁵⁰ (Shahidi, 2001: 423).
- Exponer gestos minimalistas con las manos, la cabeza y los hombros.

¹⁴⁹ Considerando que Isabella es la narradora de la obra, no cubríamos nuestro rostro para interpretar este papel. Solamente, cuando ella representaba los papeles de Clitemnestra y Zaynab usábamos una tela transparente, diferenciando de esta manera a ella de otros personajes, el presente del pasado, el escenario del palacio de Atreo y del desierto de Karbala.

¹⁵⁰ Hablar en tercera persona del pasado fue empleado para diferenciar el presente del tiempo de la historia.

Figura 93. *Intérprete isabella-poosh*¹⁵¹ leyendo de *noskheh*



Nota. Por Mādra, M. 2022. La apertura de la muestra final. El intérprete *isabella-poosh* con *noskheh* en su mano, cantando la oración tradicional persa. Leer de texto ante el público en los espectáculos tradicionales iraníes se considera una estrategia de distanciamiento, generando el efecto de alienación. De este modo, el público sigue siendo consciente de que está asistiendo a un espectáculo de teatro. Representada en el Institute de Grotowski, Wrocław. Recuperado del archivo propio.

La interpretación de un personaje femenino narrador por un intérprete *naghsh-poosh* con el género/sexo opuesto es un desafío, sobre todo la misión que Ricardo II asigna a Isabella (Shakespeare, 2008: 195-196), más concretamente, mantener viva la

¹⁵¹ Término creado por Sabri Zekri, inspirado por *naghsh-poosh*, *zan-poosh*, *zaynab-poosh*, etc., los vocablos comunes en los espectáculos tradicionales iraníes, explicados en el Glosario de la tesis (p. 21) y el capítulo III, apartado “*Naghshes* [figuras/papeles/roles/personajes] y sus intérpretes *naghsh-poosh*” (pp. 296-300). *Isabella-poosh* [vestir a Isabella] se refiere a un intérprete *zan-poosh* que representa el papel de Isabella.

memoria masculina. Contar la tragedia del rey por un intérprete masculino disfrazado de mujer, de hecho, hace hincapié en la ruptura del orden patriarcal, abordando la relación de la feminidad, continuidad y narración, generando ambigüedad y androginia.

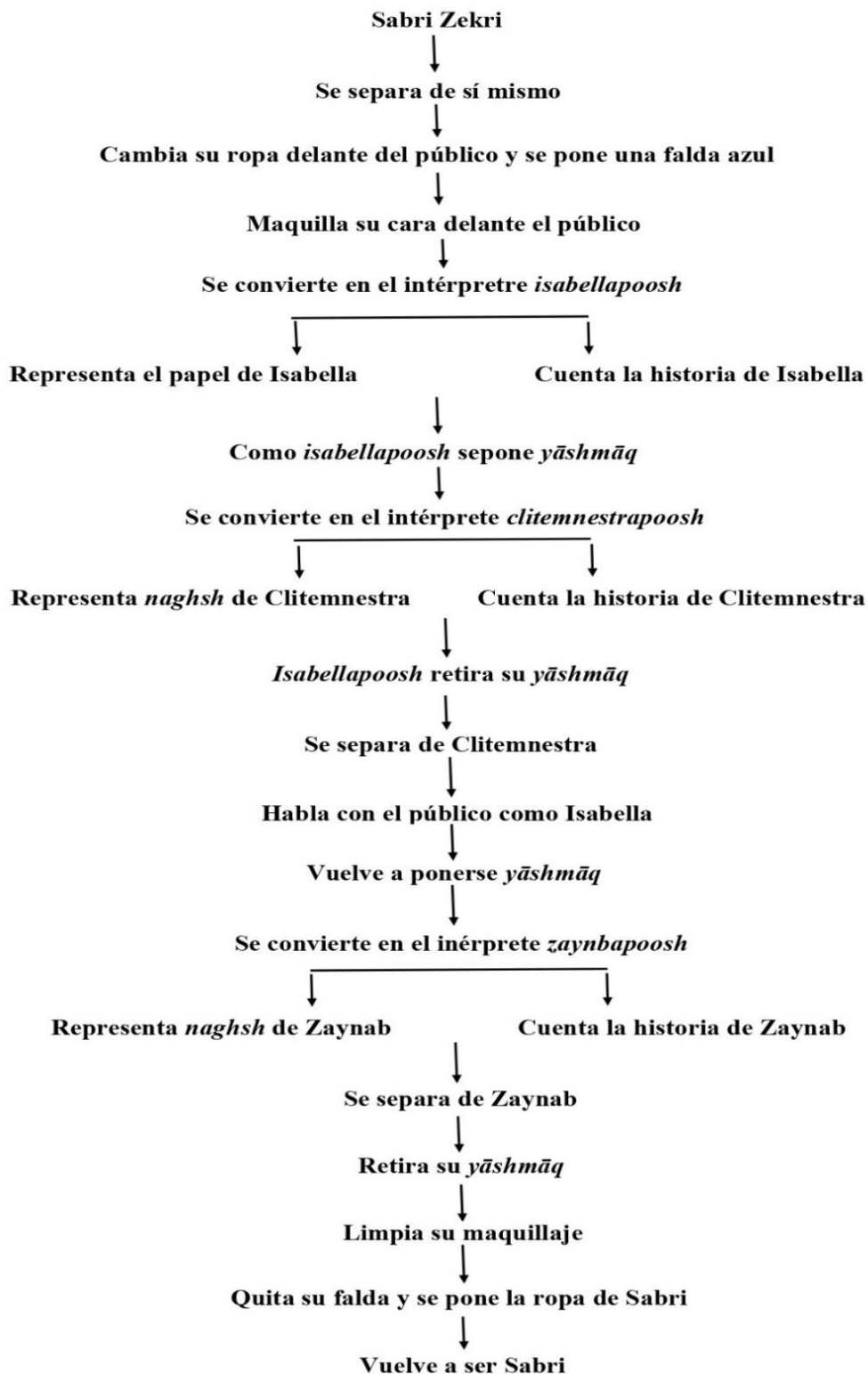
De este modo, la encarnación de Isabella por un actor *isabella-poosh*, consta de un proceso performativo y corporal complejo, sobre todo porque este personaje hace teatro dentro del teatro, representando no solo su propia historia, sino también las de Clitemnestra y Zaynab. En este caso, el intérprete de este papel debe plantear tres capas de personalidad, sobre las cuales se construyen los aspectos y comportamientos externos de cada personaje (Tabla 30; Figura 94). Este enfoque ofrece una visión más rica y matizada de la dinámica entre género, identidad y representación teatral, lo que podría abrir nuevas perspectivas en el estudio de las artes escénicas.

Tabla 30. *Capas/pasos de naghsh-pooshi*

Sabri	Isabella de Valois	Clitemnestra	Sayyidah Zaynab
Intérprete <i>isabella-poosh</i> , <i>Clitemnestra-poosh</i> ¹⁵² y <i>zaynab-poosh</i>	Personaje teatral, simultáneamente narrador y <i>naghsh-poosh</i> de los <i>naghshes/papeles</i> de Clitemnestra y Zaynab	Personaje teatral representado por el intérprete <i>isabella-poosh</i>	Personaje teatral representado por Sabri <i>isabella-poosh</i>

¹⁵² Término creado por Sabri Zekri, inspirado por los vocablos usados en los espectáculos tradicionales iraníes, refiriéndose a un intérprete *zan-poosh* que represente el papel de Clitemnestra.

Figura 94. Teatro dentro del teatro



Nota. Por Zekri, S. 2023. Esquema. Capas de construcción e imitación de personajes. Muestra final de la residencia. Sabri Zekri, intérprete *isabella-poosh* representando el papel de Isabella, que en la historia de la obra se convierte en un *clitemnestra-poosh* y después *zaynab-poosh*. Diseño propio.

Pasos de construcción del personaje con el género opuesto al propio

Observación y búsqueda libre

En esta fase nos surgieron dudas y preguntas, las más destacadas: ¿Cómo se comportan los personajes del género/sexo opuesto al nuestro? ¿Cómo encarnarlos mediante nuestro cuerpo? ¿Cómo nuestra voz influye en la interpretación de los personajes femeninos? ¿Cómo se desarrolla la construcción de Isabella? ¿Y cómo exponer la ambigüedad y androginia de los personajes en escena?

La reflexión y observación libre fue la primera solución que nos surgió para superar la ignorancia. Cualquier detalle podía resultar eficaz, sirviendo como material de interpretación. Conocer y aceptar las incapacidades forma parte del trabajo del actor sobre sí mismo, dando lugar al autoconocimiento y trascendencia. La sensación de impotencia no es el final de todo, sino el punto de partida, donde el actor se vuelve honesto consigo mismo. En este camino, la primera inspiración fue un maniquí colocado en el escaparate de una tienda vintage en Wrocław (Figura 95). Su gesto, mirada y apariencia nos inspiraron para la representación de los aspectos externos de Isabella.

Figura 95. *El maniquí, el primer punto*



Nota. Por Zekri, S. 2022. Fotografía. El maniquí en la tienda, Wrocław. Recuperado del archivo propio.

Observando la imagen, es posible interpretar que el maniquí expone aspectos no binarios. El vestido de lentejuelas de color rosa que llevaba, sus guantes y bolso blanco, su turbante de lentejuelas de color púrpura y su collar de perlas, además de su rostro neutro, postura y mirada elegante, producían mucha ambigüedad con respecto a la identificación de su género/sexo, recordándonos a las personas travestidas y *dragqueens*, pues, revela la dignidad y nobleza como si fuera *rey-reina*. Todo esto permite una interpretación más abierta y flexible con respecto a la identidad de género/sexo del maniquí.

Este pequeño encuentro fue la fuente de inspiración, revelándonos la respuesta: la encarnación de Isabella de Valois se desarrolla desde fuera hacia dentro, empezando con la construcción de los aspectos exteriores, llevando a cabo la interiorización de los sentimientos y emociones. Este proceso de hecho se corresponde con la performatividad de género y sus inscripciones socioculturales sobre el cuerpo (Butler, 1990: 270-282 y 1999/2011: 253-277), lo que se ve también en el teatro épico (Brecht, 1970/2004; Benjamin, 1975: 15-31), donde el personaje se encarna por medio de la representación de gestos y otros códigos sociales. El primer paso en este camino fue el trabajo sobre los aspectos relacionados con la apariencia, más concretamente, vestuario, maquillaje, postura, ritmo, gestos y forma de hablar.

Vestuario

La búsqueda de ropa para los tres personajes femeninos con rasgos ambiguos de diferentes épocas y culturas no fue fácil. La mejor idea era elegir formas y referencias minimalistas y arquetípicas. Inspirados por la apariencia *queer* del maniquí y el vestuario de los intérpretes *naghsh-poosh*, elegimos una falda azul con dibujos de flores de diferentes colores y una tela transparente dorada, la cual nos sirvió como *yāshmāq* para cubrir el rostro (Figura 96). Ambas prendas funcionaban como filtros de moderación de nuestros gestos y comportamientos corporales, permitiéndonos expresarnos de manera más ligera y fluida.

Sin embargo, en algunos momentos la falda se enredaba, obstaculizando los movimientos de las piernas, especialmente a la hora de subir de escaleras, sentarnos y arrodillarnos. Consultando con Klamut y otras artistas, nos propusieron algunas estrategias del manejo de la falda, por ejemplo, alisarla por la parte de detrás antes de

sentarse, coger la parte inferior con las manos para subir o bajar de las escaleras y extenderla sobre el suelo antes de arrodillarse.

Con respecto al torso, decidimos dejarlo desnudo. De este modo, resaltamos la androginia y la ambigüedad de género de los personajes de la obra a través de su apariencia. La parte superior del cuerpo mostraba rasgos tradicionalmente asociados con la masculinidad, como una espalda y brazos musculosos, vello pectoral y movimientos rectilíneos y estáticos, mientras que la parte inferior del cuerpo reflejaba una feminidad más marcada, con una falda de colores dinámicos, movimientos circulares y fluidos.

Figura 96. *Vestuario de la muestra final*



Nota. Por Zekri, S. 2022. Fotografía. Falda azul con flores y tela transparente dorada o *yāshmāq*. Recuperado del archivo propio.

Yāshmāq

Para interpretar a Clitemnestra y Zaynab llevábamos una tela transparente dorada, la cual ayudó al público a distinguir a Isabella de los demás personajes. A nivel escénico el uso de *yāshmāq* funcionó como una estrategia de reciclaje para esconder gestos y expresiones faciales asociadas al género/sexo y también moderar la cualidad masculina

de la voz. Del mismo modo que la falda, *yāshmāq* en algunos momentos molestaba a nuestra representación, sobre todo a la hora de respirar fuerte, puesto que entraba en la boca. Por ello, teníamos que aprender su manejo y hacer gestos que facilitaran nuestra respiración, por ejemplo, mantener la cabeza inclinada hacia abajo, después de movimientos y/o cuando pronunciábamos discursos largos.

Maquillaje

Para interpretar a Isabella usamos un maquillaje ligero, aplicando lápiz de ojos, colorete, pinta labios y sombra de ojos. Cabe destacar que el uso de maquillaje no pretende la feminización de la apariencia, como pasaba antiguamente en la práctica teatral *cross-dressing* o disfraz, explicado en el capítulo I de la tesis, apartado “Jean E. Howard” (pp. 95-97). En nuestra obra el maquillaje tuvo una función más amplia, facilitando la interiorización de la sensación femenina, moderando el ritmo y modo de los gestos y comportamientos asociados, así como influyendo en la forma de hablar. A lo largo de este proceso nos dimos cuenta de que el uso de maquillaje sobre todo se debe a la apariencia y la sensación de perfección. Tanto para comprar cosméticos y accesorios de maquillaje como aplicarlos, consultamos con algunas artistas de la residencia. Ellas compartieron su experiencia al respecto, ensañándonos la función de cada uno, la composición de colores, el manejo de accesorios, etc. (Mazgajska, 2024 [Vídeo]).

Postura y gestos

A un nivel más profundo, trabajamos en la postura y ritmo corporal, sobre todo el pecho, hombros, brazos, cabeza y pasos. Cabe destacar que, Isabella fue la capa base, sobre la cual construimos gestos y comportamientos de Clitemnestra y Zaynab. Ella fue un personaje narrador e intérprete *naghsh-poosh*, por lo que constantemente cambiaba su postura y gestos para interpretar el *naghsh* (papel) de sus homólogos (Tablas 31 y 32).

Voz

Este factor, como una referencia invariable, usado tradicionalmente para la identificación binaria del género/sexo de las personas, suscita contradicciones a la hora

de la interpretación de los personajes con el género/sexo opuesto al propio. Cabe señalar que los intérpretes *zan-poosh* evitan feminizar su voz para que parezca la de una mujer, empleando otras estrategias para dar a su voz un carácter sagrado y ritual, entre las que cabe destacar llevar *yāshmāq*, emplear técnicas de canto tradicional iraní, improvisación y modulación de la voz (Zekri, 2024 [Vídeo]).

Inspirado por ellos, cubrimos la cara con una tela transparente dorada, la que funcionó como un filtro, moderando el tono masculino de nuestra voz. Además, usamos la improvisación y modulación de la voz (Zekri, 2024a [Audio]) para cantar la oración de la apertura y deconstruir los diálogos de los personajes, sobre todo los de Clitemnestra. La aplicación de estas estrategias se tradujo en la gesticulación de la voz, creando un ambiente sagrado, llevando a la audiencia a olvidarse de su género/sexo y sus manifestaciones corporales, haciéndola sentir partícipe de un rito teatral, como lo que ocurre para los participantes de un evento parateatral (Grotowski, 1971: 21-65). Este tema está explicado en el capítulo II, “Metodología y aportaciones teóricas al objeto de estudio”, apartados “Paratheatre [Parateatro], 1969-1978” y “Art as Vehicle [El Arte como Vehículo], 1986 – 1990” (pp. 174 y 178).

Puesta en escena

La aplicación de las instrucciones de *naghsh-pooshi* para la construcción minimalista y ambigua de los personajes influyó también en la puesta en escena, creando un carácter ritual, sobre todo con respecto a los accesorios y la iluminación de la obra, por ejemplo, encender velas, como se hace antes de la oración y el uso simbólico de los cojines rojos en lugar de la alfombra de bienvenida, así como símbolo de la cabeza de Agamenón y la sangre de los mártires (Zekri, 2024d: 00:33:35 y 00:37:00 [Vídeos]; Figura 97).

En cuanto a la luz de las velas, ésta creó un ambiente holístico que nos facilitó concentrarnos, escuchar mejor nuestro yo interior, entrando así en un estado transitorio. De este modo, nos fuimos capaces de ir más allá de las capacidades normales de nuestro cuerpo. Por ejemplo, en la escena de dar la bienvenida a Agamemnon, tuvimos mucha energía y no nos cansamos de cargar 15 cojines rellenos de arena o en otra escena, aguantamos sentados sobre las rodillas aproximadamente 5 minutos sin movernos.

Figura 97. *Intérprete Clitemnestra-poosh*



Nota. Por Mađra, M. 2022. Muestra final de la residencia. Intérprete *clitemnestra-poosh* llevando *yāshmāq*. La escena de abrir la alfombra roja para dar la bienvenida a Agamemnón y los cojines rojos en esta escena hacen simbólicamente referencia a dicha alfombra (izquierda); el intérprete *clitemnestra-poosh* representando la escena del asesinato de Agamemnón y los cojines rojos hacen referencia a la cabeza de Agamenón (derecha). The Grotowski Institute, Wrocław. Recuperado del archivo propio.

Tabla 31. *La construcción del lenguaje gestual y postura de los personajes*

Personaje	Movimientos y gestos	Finalidad
Isabella de Valois	▪ Movimientos precisos, ligeros y minimalistas. ▪ El pecho abierto con poca movilidad. ▪ Los hombros extendidos hacia atrás. ▪ Los brazos extendidos. ▪ La cabeza inclinada hacia arriba.	Exponer la nobleza, autoconfianza y autoridad.

	▪ La barbilla alta. ▪ La mirada fija hacia un punto concreto.	
Clitemnestra	▪ Movimientos precisos y minimalistas, parecidos a los de Isabella, aunque más exagerados, agresivos y dinámicos.	Exponer la autoridad, venganza. Transmitir simultáneamente la energía y cualidades masculinas y femeninas.
Sayyidah Zaynab	▪ Postura y gestos más poéticos y dramáticos. ▪ Movimientos pesados y lentos, aunque fluidos. ▪ El pecho cerrado. ▪ Los hombros caídos. ▪ La espalda curvada. ▪ Las manos con movimientos abiertas hacia arriba.	Transmitir la energía y poder divino. Exponer la tristeza y la agonía.

Tabla 32. Encarnación de *naghsh/papel/personaje*. Pasos y herramientas.

Nota. Los resultados obtenidos nos ayudaron a planificar las fases de preparación, construcción e interpretación de los personajes Isabella, Clitemnestra y Zaynab. Nuestra comunicación como agentes actuantes con estos tres personajes comenzó desde la llegada a Wrocław, continuando hasta el momento de redacción de este capítulo. Todo lo que encontramos en este camino, de algún modo, fue un mensaje enviado desde el mundo a nuestro alrededor: personas que conocimos, textos de estudio, etc. La presente tabla proporciona un resumen detallado sobre los factores influyentes, los pasos y actividades realizados.

Punto de partida	▪ Reconocer la ignorancia e incapacidad con respecto a los comportamientos de otras identidades sexuales y de género. No sé cómo se comporta y cómo es la apariencia y el lenguaje gestual de una persona femenina. No sé interpretar un

	personaje con el género/sexo opuesto al mío, etc. No sé cómo añadir la capa de género/sexo a mis comportamientos y gestos corporales.
Observación y búsqueda libre	▪ Caminar por las calles, observar a las personas (su forma de caminar, comportamientos, gestos, etc.). Visitar monumentos y museos. Asistir a actividades culturales. ▪ Estar atento para captar los momentos, sujetos, etc., que me pueden inspirar e impactar. ▪ Redactar las observaciones.
Primer encuentro y fuente de inspiración	▪ El maniquí con la apariencia <i>queer</i> en la tienda, en Wrocław. ▪ Apuntar observaciones y puntos sobre el vestuario, postura y apariencia del maniquí.
Vestuario, manejo y aplicaciones	▪ El torso desnudo y la falda azul para la parte inferior del cuerpo. ▪ El rostro cubierto con una tela transparente. ▪ Controlar la respiración y mantener la cabeza inclinada hacia abajo, para evitar que <i>yāshmāq</i> se meta en la boca. ▪ Sentarse despacio, coger la falda con las manos, pasos largos y lentos, movimientos concretos y minimalistas para que la falda no se enrede entre las piernas y bajo la cadera.
Maquillaje, manejo y aplicaciones	▪ Aplicar composiciones ligeras para moderar las expresiones e interiorizar los gestos y emociones. ▪ Aprender los pasos principales del maquillaje. ▪ Elegir el material adecuado y aprender a mezclar colores y aplicarlos sobre la piel.
Postura, gestos y movimientos	▪ Exponer la nobleza, madurez, poder, agresión y tristeza a través del cambio del ritmo, postura y gestos. ▪ El pecho extendido/cerrado, hombros abiertos extendidos hacia atrás/hombros caídos y cerrados hacia dentro, cabeza arriba/abajo, manos abiertas/cerradas, pasos largos, lentos y fluidos/ pasos cortos, rápidos y confundidos.

	▪ Gestos y expresiones a través del cuerpo: vigilancia y espera mediante pasos monótonos y mirar a lo lejos; lamentación y duelo a través de la cabeza hacia abajo, golpear el pecho y hombros caídos; felicidad y dar la bienvenida mediante las manos abiertas, cuerpo extendido y acto de arrodillarse; el gesto de cargar el hacha a través de las manos caídas, pasos lentos y pesados; destrucción y poder mediante golpes fuertes al suelo, saltos y caídas; y la autoridad a través de subir las manos, pocos movimientos y cabeza arriba.
Voz y habla	▪ Despojar y/o disminuir las cualidades y manifestaciones asociadas al género/sexo implicadas con la voz. ▪ Dar carácter ritual a la voz por medio de la improvisación y modulación vocal. Filtrar el tono y volumen de la voz mediante el uso de <i>yāshmāq</i>.
Puesta en escena	▪ El uso simbólico y minimalista de objetos y accesorios: escenario vacío, velas encendidas, cojines rojos multidisciplinares.
El resultado es la transformación de los personajes femeninos de la obra de reinas y/o mujeres nobles a <i>reyes-reinas</i> , o bien personas femeninas con intenciones, rasgos y comportamientos contradictorios.	

Interacción experimental con el público

Como última propuesta en este paso, aprovechando el distanciamiento brechtiano (Benjamin, 1975: 15-31) y las interacciones entre *doer*, *Performer* y espectador del teatro laboratorio (Grotowski, 1971: 21-49), después de muestra final organizamos un encuentro interactivo teatral con los espectadores, invitando a seis personas a representar el acto del asesinato de Agamenón (Figura 98). Dividiéndolas en tres grupos A, B y C, pedimos a las que interpretaban el papel de Clitemnestra, levantar la mano derecha como si fuera un hacha y matar a Agamenón (Zekri, 2024d: 00:39:45 – 00:42:33 [Vídeo]). La distribución de los papeles en este experimento no se realizó según el género/sexo de los personajes, sino que, a través de cada grupo, exploramos una posibilidad diferente (Tabla 33).

Figura 98. *Exploración interactiva del público*



Nota. Por Mađra, M. 2022. Fotografía. Muestra final de residencia. Encuentro interactivo en colaboración con el público. Participantes divididos en tres grupos A, B y C. El objetivo fue repetir el gesto de matar a Agamenón con el hacha. The Grotowski Institute, Wrocław. Recuperado del archivo propio.

Tabla 33. *Intérprete-personaje-público: relaciones e interacciones*

Nota. De cara a esta investigación, se ha mantenido la confidencialidad y el anonimato de las personas participantes ya que no nos interesa de quién viene la información, sino la información en sí misma.

Grupo	Clitemnestra	Agamenón
A	M	M
B	M	F
C	F	F

Como puede observarse en esta tabla, el grupo A estaba formado por dos participantes masculinos, uno en el papel de Agamenón y otro en el Clitemnestra; el B por, un participante masculino interpretando a Clitemnestra y otro femenino a Agamenón; y, el C por, dos participantes femeninos, uno en el papel de Clitemnestra y otro en el de Agamenón. El motivo de repetir el mismo acto por tres grupos diferentes fue el de estudiar los efectos y desafíos del reciclaje teatral del género, más concretamente, saber cómo se ve la misma acción representada por personas de diferente género/sexo, y cómo estas representaciones influyen en la asociación y percepción del público. Entre los tres grupos de participantes, el caso más relevante para nuestro estudio fue el grupo B, ya que un participante masculino representaba el papel de Clitemnestra y un participante femenino el de Agamenón.

A primera vista, no se ven tantos cambios en el orden narrativo de la obra; una mujer, Clitemnestra, sigue matando a su marido, Agamenón. Sin embargo, a nivel escénico sucede lo contrario. Pues, el actor de Clitemnestra al provocar la muerte de Agamenón, de hecho, excluye a la actriz que representa a este personaje. Como resultado final, lo que se ve en el escenario es un intérprete masculino que sigue interpretando el papel de una mujer, Clitemnestra, mientras su homólogo femenino, que representaba el papel de Agamenón, debe salir del escenario hasta el final de la obra. Así que, el hombre se queda en el escenario y la mujer es excluida, tal y como solía pasar antiguamente.

Este experimento nos reveló que las inversiones teatrales de género pueden generar subtextos y significados inesperados, especialmente con respecto al cambio de las dinámicas de poder entre lo femenino y lo masculino, tal como Ruiz Álvarez en su entrevista afirma, los cambios de género/sexo en el escenario pueden “distorsionar hasta

el punto de causar rechazo si el público ya tiene un claro *a priori* sobre el género del personaje y observa otra casuística en escena” (2022 [Entrevista; Cuestionario; Anexo V: 617]).

Por ello, inspirados por los resultados del encuentro con el público, aplicamos la misma estrategia interactiva para realizar un análisis más amplio sobre otras escenas de la muestra final. Para ello, imaginamos los mismos grupos A, B y C, representando esta vez las acciones centrales de las escenas de la despedida de Isabella de Valois de Ricardo II y el sermón pronunciado por *Sayyidah* Zaynab en la corte de Yazid. En este estudio observamos que los cambios del género/sexo del reparto afectan a las relaciones e interacciones escénicas entre el agente actuante y el personaje encarnado, dando lugar a nuevos significados e interpretaciones por parte del público. Como puede observarse en la tabla 34, lo que sucede entre los personajes en la historia no necesariamente coincide con lo que ocurre en el escenario entre los/as intérpretes que los representan. Dicha tabla expone las diferentes posibilidades que pueden surgir en este contexto.

Por ejemplo, en la segunda escena de la obra dos intérpretes masculinos, uno representando a Isabella y otro a Ricardo, se despiden el uno del otro; o alternativamente, dos actrices interpretan la misma escena. A nivel simbólico, ambas representaciones generan subtextos y/o mensajes que no están presentes en el texto original. En el primer caso, un intérprete masculino en el papel de Ricardo asigna a otro que encarna a Isabella la tarea de contar su historia trágica a los demás. Mientras tanto, en el segundo, un intérprete femenino en el papel de Ricardo pide lo mismo a su homólogo femenino.

A primera vista, ambos casos podrían evocar interpretaciones relacionadas con la homosexualidad, ya que dos intérpretes del mismo género se abrazan y se besan en el escenario. Sin embargo, un análisis más profundo revela otros subtextos. La primera opción apunta a la conservación de la memoria y narrativa masculina dominante mediante la representación masculina de una relación matrimonial. En contraste, la segunda expone la ambigüedad y el no binarismo a través de un rey encarnado por una actriz, que solicita a su esposa vivir en su memoria.

En las subversiones de género en la tercera escena de la obra el público puede encontrar otros significados. Por ejemplo, dos actrices, una representando el papel de Yazid y otra encarnando a *Sayyidah* Zaynab. En este caso, la crueldad y la inmoralidad del califa se asocian a la masculinidad encarnada en el cuerpo femenino, mientras que la

retórica y la oratoria, la inocencia y la herencia del Profeta se revelan a través de la feminidad y lo femenino. Esta escena da lugar a la deconstrucción de los estereotipos patriarcales del poder y la religión. O, en otra ocasión, dos intérpretes masculinos *naghsh-poosh*, representan ambos papeles. Esta opción expone aspectos opuestos; las cualidades antagonistas mediante lo masculino y las protagonistas holísticas a través de lo femenino encarnado en el cuerpo masculino. En este caso, la divinidad femenina se asocia al cuerpo masculino, dando como resultado la ambigüedad y el no binarismo escénico.

Este pequeño experimento revela aspectos ocultos del objeto de estudio, afirmando que la encarnación de los personajes por actores del género/sexo opuesto puede dar lugar a confusiones y/o cambios fundamentales, tanto en el contenido como en el mensaje de la obra, especialmente cuando un actor representa a un personaje femenino y una actriz a un personaje masculino. En este caso, cabe destacar el comentario de una persona entrevistada a la pregunta: ¿Cómo influye en la percepción del público una escena en la que los actores interpretan papeles con el género/sexo opuesto al suyo? “Puede afectar negativamente y distraer de la finalidad y objetivo del discurso del personaje y de su interpretación. Debe estar muy claro por qué se opta por ofrecer un género distinto al actor/actriz que ha de interpretar un personaje en concreto” (Ruiz Álvarez, 2022 [Entrevista; Cuestionario; Anexo V: 617]).

Tabla 34. *Intérprete-personaje. Interacciones e influencias del género/sexo*

Leyenda.

Int.	Intérprete	Aga.	Agamenón	Cli.	Clitemnestra
M	Masculino	Isa.	Isabella de Valois	Ric.	Ricardo II
F	Femenino	Zay.	Zaynab	Yaz.	Yazid

Escenas	Lo que acontece en la historia	Lo que se ve en el escenario
Clitemnestra da la bienvenida a Agamenón	Personaje femenino Clitemnestra: ▪ Está esperando el regreso de un personaje masculino. ▪ Habla en público frente al coro de ancianos. ▪ Da la bienvenida a un personaje masculino. ▪ Mata a un personaje masculino, Agamenón. ▪ Alcanza el poder.	Grupo A. Int. Aga. M / Int. Cli. M Intérprete masculino en el papel de Clitemnestra: ▪ Está esperando la llegada del intérprete masculino que representa el papel de Agamenón, dándole la bienvenida en el escenario. ▪ Al provocar la muerte de Agamenón excluye al otro intérprete masculino del escenario. ▪ Habla en el escenario para el público. ▪ Se queda en el escenario hasta al final de la obra. Grupo B. Int. Cli. M / Int. Aga. F Intérprete masculino representando el papel de Clitemnestra: ▪ Está esperando a un intérprete femenino que representa el papel de Agamenón, dándole la bienvenida en el escenario.

		▪ Al provocar la muerte de Agamenón excluye al intérprete femenino del escenario. ▪ Habla en el escenario para el público. ▪ Se queda en el escenario hasta al final de la obra. Grupo C. Int. Cli. F / Int. Aga. F ▪ Está esperando a la llegada de un intérprete femenino que representa el papel de Agamenón, dándole la bienvenida en el escenario. ▪ Al provocar la muerte de Agamenón excluye a otro intérprete femenino del escenario. ▪ Habla en el escenario para el público. ▪ Se queda en el escenario hasta el final de la obra.
Despedida de Isabella de Valois de Ricardo II	Personaje femenino Isabella: ▪ Esperando la llegada de su marido. ▪ Se despide de un personaje masculino. ▪ Tiene que contar la historia de su marido.	Grupo A. Int. Isa. M / Int. Ric. M Intérprete masculino en el papel de Isabella: ▪ Está esperando la llegada de un intérprete masculino que representa el papel de Ricardo. ▪ Se despide del otro intérprete masculino. ▪ Tiene que contar la historia de Ricardo. Grupo B. Int. Isa. M / Int. Ric. F Intérprete masculino en el papel de Isabella:

		▪ Está esperando la llegada de un intérprete femenino que representa el papel de Ricardo. ▪ Se despide del intérprete femenino. ▪ Tiene que contar la historia de Ricardo. Grupo C. Int. Isa. F / Int. Ric. F Intérprete femenino en el papel de Isabella: ▪ Está esperando la llegada de un intérprete igualmente femenino que representa el papel de Ricardo. ▪ Se despide del intérprete femenino. ▪ Tiene que contar la historia de Ricardo.
Sayyidah Zaynab dando un discurso delante de Yazid I	Personaje femenino Zaynab: ▪ Es cautiva de la guerra. ▪ Condena al califa. ▪ Pronuncia un discurso en la corte de Yazid. ▪ Desafía la legitimidad de Yazid. ▪ Defiende a los mártires de la guerra.	Grupo A. Int. Zay. M / Int. Yaz. M Intérprete masculino representando el papel de Zaynab: ▪ Condena al intérprete masculino que representa el papel de Yazid. ▪ Pronuncia un discurso en el escenario para el público. ▪ Desafía la legitimidad de un personaje masculino representado por un intérprete masculino. ▪ Defiende a los mártires de la guerra. Grupo B. Int. Zay. M / Int. Yaz. F Intérprete masculino representando el papel de Zaynab:

		▪ Condena al intérprete femenino que representa el papel de Yazid. ▪ Pronuncia un discurso en el escenario para el público. ▪ Desafía la legitimidad de un personaje masculino representado por un intérprete femenino. ▪ Defiende a los mártires de la guerra. Grupo C. Int. Zay. F / Int. Yaz. F Intérprete femenino representando el papel de Zaynab: ▪ Condena al intérprete femenino que representa el papel de Yazid. ▪ Pronuncia un discurso en el escenario para el público. ▪ Desafía la legitimidad de un personaje masculino representado por un intérprete femenino. ▪ Defiende a los mártires de la guerra.

La convergencia del objeto de estudio con la contemporaneidad

En la última fase práctica, durante abril y mayo de 2023, realizamos otra estancia en el *Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea* (Quiénes somos, s.f. [Página web]) en Camallera, Girona. Este período nos ha servido principalmente como un paso de reflexión y transmisión, permitiéndonos revisar los resultados de la estancia anterior, así como contextualizarlos en la realidad actual. A partir de ahí, nos dimos cuenta de que las inversiones escénicas de género no necesariamente producen desorden y malentendido, sino que también pueden dar lugar a la emergencia de subtextos que desafían el sistema patriarcal, poniendo en tela de juicio la exclusión sociopolítica de las mujeres y/u otras identidades sexuales y de género. En este sentido cabe destacar dos acontecimientos de gran relevancia al respecto de lo que acabamos de mencionar, ambos ocurridos durante nuestra investigación.

El primer caso fue la coincidencia de la estancia artística en el Instituto de Grotowski con la muerte de Mahsa Amini el 16 de septiembre de 2022, a manos de los agentes de Gasht-e Ershad¹⁵³ por llevar mal el velo, y las posteriores protestas contra el *hiyab* obligatorio¹⁵⁴ en Irán (Fassihi, 2023; Yeung, Mostaghim, Karadsheh, Salem y Deaton, 2022 [Recurso electrónico]). Mahsa y otras mujeres sufren la falta de libertad, tanto corporal como de expresión. Ellas no tienen derecho a participar en las actividades sociales si no respetan las restricciones institucionalizadas impuestas por el sistema religioso y patriarcal que actualmente gobierna el país. No deben aparecer en la ciudad sin cumplir los modelos de vestimenta designados por el estado y, al salir de casa, deben cubrir su cabello, símbolo de expresión, arraigo y liberación, bajo el velo.

¹⁵³ La patrulla de orientación o Patrullas de Guía, también conocida como Policía de la Moral o Policía religiosa islámica de la Fuerza Disciplinaria de la República Islámica de Irán, establecida en 2005 con la tarea de arrestar a las personas que violan las restricciones y normas de vestimenta islámica, sobre todo con respecto al uso de *hiyab* (Araya Ignacio, 2022; BBC Monitoring, 2016 [Recursos electrónicos]).

¹⁵⁴ *Hiyab* es un pañuelo o velo que las mujeres musulmanas usan para cubrir el pelo, cara y/o cuerpo (Real Academia Española. s.f.-c). Como miembro de una familia iraní, sabemos que a partir de la Revolución Iraní de 1978-1979, las autoridades modificaron gradualmente las normas relacionadas con la presencia de las mujeres en los espacios públicos y en los edificios estatales. Hasta la fecha de redacción de esta nota, no existe una ley escrita aprobada por el Parlamento que regule explícitamente el uso del *hiyab*. Tras las manifestaciones ocurridas a raíz de la muerte de Mahsa Amini en 2022, el gobierno preparó un decreto al respecto; sin embargo, aún no ha sido aprobado por el parlamento ni publicado oficialmente. Desde entonces, se ha intensificado una fuerte resistencia por parte de las mujeres, muchas de las cuales salen sin llevar *hiyab* o simplemente lo sustituyen por un gorro. Toda esta información ha sido obtenida a través de conversaciones con personas que conocemos y que residen en el país, así como de noticias difundidas en redes sociales.

Mientras las protestas femeninas contra dichas limitaciones transcurrían en las calles, cuando las mujeres, apoyadas también por los hombres, perdían su vida para recuperar sus derechos de libertad de expresión nosotros, sin habernos dado cuenta al ser un intérprete *zan-poosh* con el rostro cubierto, nos habíamos convertido en su voz ahogada. Las noticias publicadas tuvieron bastante impacto a nivel mundial, causando que muchas personas que asistieron a la muestra final *These Three: Clytemnestra, Isabella y Zaynab* [*Est(¿?) Tres: Clitemnestra, Isabella y Zaynab*] (Zekri, 20224f [Vídeo]) la interpretaran como un acto de denuncia contra la represión de las mujeres.

Desafortunadamente, no tuvimos suficiente tiempo para registrar las conversaciones de la charla final con el público (Figura 99). A grandes rasgos, lo que recordamos de los comentarios del público son las afirmaciones sobre el hecho de que la interpretación de personajes femeninos por intérpretes masculinos no es necesariamente una práctica patriarcal, sino que también puede servir como una estrategia reivindicativa, enfatizando paradójicamente en la liberación de la voz femenina.

Figura 99. Charla final con el público



Nota. Por Mądra, M. 2022. Fotografía. Charla final después de la interacción con el público. The Grotowski Institute, Wrocław. Recuperado del archivo propio.

El segundo suceso relevante que coincidió con la redacción de este capítulo fue la interrupción de la obra *Tudo sobre a minha mãe*¹⁵⁵ representada en el Teatro Municipal São Luiz de Lisboa, el 19 de enero de 2023, debido a la protesta de la intérprete y activista trans, Keyla Brasil, contra la exclusión de los/as artistas de su colectivo del teatro. Poco tiempo después, llegamos a Portugal para participar en una reunión con el Teatro O Bando¹⁵⁶ sobre el proyecto *1001 Noites | Irmã Persa*¹⁵⁷. Fue en esa ocasión cuando un compañero nos relató por primera vez dicho acontecimiento. Lo consideramos muy relevante para nuestra investigación, por lo que buscamos más información en periódicos e internet.

Según los datos encontrados, en la noche de representación, Brasil subió al escenario semidesnuda, interrumpiendo la obra y gritando “transfake”¹⁵⁸; un término empleado a menudo por las personas trans para hacer referencia a cuando un intérprete cisgénero¹⁵⁹, en esta ocasión André Patrício, representa a un personaje trans como Lola (Agencia EFE, 2023a y 2023b [Recursos electrónicos]). Asimismo, ella se acercó a André, pidiéndole que detuviera la interpretación y abandonara el escenario, pues según esta activista el reparto elegido para la obra no visibilizaba suficientemente al colectivo

¹⁵⁵ En español *Todo sobre mi madre*, es una producción teatral de la compañía Teatro do Vão, dirigida por Daniel Gorjão, el texto de Samuel Adamson, inspirada en la película con el mismo nombre de Pedro Almodóvar. La obra de Gorjão incluye varios personajes, entre ellos también dos personas prostitutas trans: “Agrado”, en esta ocasión interpretada por la actriz transgénero Gaya de Medeiros, y “Lola”, que hasta la fecha de la interrupción de la obra fue encarnada por André Patrício, el actor “cisgénero” (sobre este término hablamos en la nota a pie número 159). (*Tudo sobre a minha mãe*, s.f.; Teatro do Vão: *Tudo sobre a minha mãe*, s.f.).

¹⁵⁶ Una compañía profesional de teatro, fundada en Portugal, desde 1974, y constituyendo una de las cooperativas culturales más antiguas del país. O Bando se define a sí mismo como un colectivo que elige la transfiguración estética como modo de participación cívica y comunitaria. En el origen de la compañía se encuentran el teatro callejero y las actividades de entretenimiento para niños, integradas en proyectos de descentralización (Teatro O Bando, s.f.-b).

¹⁵⁷ Dicho proyecto fue una creación artística entre Teatro O Bando, Companhia Olga Roriz y Banda Sinfónica Portuguesa, financiado y apoyado por la República Portuguesa / Direção-Geral das Artes (DGARTES), Câmara Municipal de Palmela y Câmara Municipal de Lisboa. Así como, fruto de una coproducción con el Coliseu do Porto / Fitei y el Teatro Municipal São Luiz / Egeac. Debido a nuestro origen persa, antecedentes teatrales y conocimiento sobre *Las Mil y Una Noches*, hemos sido elegidos para formar parte del equipo de investigación y dramaturgia del proyecto (Teatro O Bando, s.f.-a [Página web]; Frota, 2023 [Recurso electrónico]; Lusa, 2023 [Recurso electrónico]; Teatro O Bando, 2023 [Vídeo]).

¹⁵⁸ Pedro Jordão (2021) citando a Renata Carvalho, intérprete, investigadora y fundadora del Movimiento Nacional de Artistas Trans (Monart), afirma que el fenómeno *transfake* nace de la práctica conocida como “blackface” en la que actores blancos pintan la cara de negro, fingiendo ser negros para hacer comedia sobre las personas negras. El *transfake* no sólo ocurre en la comedia, sino también en otros géneros teatrales cuando personajes trans están encarnados por intérpretes cisgénero (s.p. [Recurso electrónico]).

¹⁵⁹ Dicho a una persona que se identifica con el género/sexo asignado al nacer o también a una persona que se siente identificada con su sexo biológico (Agencia EFE, 2023a y 2023b [Recursos electrónicos]; Real Academia Española [Versión en línea], s.f.-d).

trans, generando además estereotipos prejuiciosos. Hablando cara al público, Brasil justificó su denuncia contra el acto *transfake*, explicando:

Boa noite, chamo-me Keyla Brasil. Sou atriz, sou prostituta. O que está a acontecer agora é um assassinato e um apagamento das identidades travesti. Se contrataram quatro mulheres e três homens, porque é que não contrataram duas pessoas trans para fazer a personagem? Sabem porque é que eu trabalho como prostituta como [as personagens] Agrado e Lola? Porque não temos espaço para estarmos aqui neste palco [Buenas noches, me llamo Keyla Brasil. (Farinha, 2023 [Recurso electrónico])

Toda esta escena, desde el principio de la protesta hasta la salida de la protestante del escenario, fue grabada y publicada en los medios *Expresso* y *Diário de Goiás* (Mendonça, 2023; Sampaio, 2023 [Vídeos])¹⁶⁰. La noticia llegó hasta las revistas y periódicos españoles. Según la Agencia EFE:

Soy actriz, soy prostituta. Lo que está ocurriendo ahora es un asesinato, el borrado de las identidades trans. Contrataron a cuatro mujeres y tres hombres. ¿Por qué no contrataron a dos personas trans para hacer el personaje? ¿Sabem por qué trabajo como prostituta, como (los personajes) Agrado y Lola? Porque no tenemos espacio para sentarnos aquí en este escenario. (2023a y 2023b [Recursos electrónicos])

Aunque Brasil fue aplaudida por la audiencia, no se detuvo en este punto y pronunció otro discurso, dirigiendo su palabra esta vez a los productores, pidiéndoles su apoyo para dar visibilidad a los/as artistas trans “sean aliadas, no contraten solo a mujeres u hombres, contraten a trans, por lo menos subir al escenario para contar nuestra propia historia, nuestras narrativas” (Agencia EFE, 2023a y 2023b [Recursos electrónicos]).

¹⁶⁰ Ambas fuentes comparten el mismo material, pero *Diário de Goiás* en la fecha de consulta nos permitió ver y descargar el vídeo de manera gratis y sin requerir ningún permiso. Por lo tanto, en caso de que dicho material sea eliminado de las bases de datos citadas, podremos exclusivamente compartir nuestra copia descargada con los/as miembros/as del tribunal de nuestra tesis.

Figura 100. *La protesta de Keyla Brasil contra el transfake*



Nota. Por anónimo. 2023. Fotografía. El actor André Patrício en el papel de Lola vestido en rosa; la activista trans, Keyla Brasil, con una tanga protestando y hablando con el público; y otros/as intérpretes escuchándola. *Tudo sobre a minha mãe*. Representada en el Teatro Municipal São Luiz (Farinha, 2023 [Recurso electrónico]).

Finalmente, la representación fue suspendida esa noche. Antes de abandonar el escenario, Gaya de Medeiros, la actriz trans en el papel de Agrado aprovechó el momento para destacar su punto de vista:

A liberdade de uma não será a liberdade de todas. Eu sou apenas um começo. Isto aqui não está como deveria estar. Mas acho que este ato da Keyla Brasil, uma artista que está na prostituição, deve entrar na história de Portugal, para que se entenda a importância destes corpos ocuparem estes espaços para contarem as suas histórias. (Farinha, 2023 [Recurso electrónico]). La libertad de una no será la libertad de todas. Yo soy apenas un comienzo. Esto aquí no está como debería estar. Pero creo que hoy este acto de Keyla Brasil, una artista que está en la prostitución, debe entrar en la historia de Portugal, para que se entienda la importancia de que estos cuerpos ocupen estos espacios y cuenten sus historias. (Agencia EFE, 2023a y 2023b [Recursos electrónicos])

Siguiendo las noticias sobre las reacciones posteriores, en las redes sociales encontramos que el Teatro do Vão, la compañía productora, había mostrado la solidaridad con Keyla Brasil, dándole la razón y afirmando que:

No que respeita à inclusão de pessoas trans em ‘Tudo Sobre a Minha Mãe’, uma vez que demos o papel de Agrado a uma mulher trans, pela primeira vez no mundo, mas não o fizemos em relação à personagem Lola. Percebemos, acreditamos e estamos solidários com a luta trans, sempre estivemos. Apesar do nosso esforço, não foi suficiente, e lamentamos. (Farinha, 2023 [Recurso electrónico]). [Con respecto a la inclusión de personas trans en ‘Tudo Sobre Minha Mãe’, ya que otorgamos el papel de Agrado a una mujer trans, por primera vez en el mundo, pero no lo hicimos en relación con el personaje Lola. Entendemos, creemos y somos solidarios con la lucha trans, siempre lo estuvimos. A pesar de nuestro esfuerzo, no fue suficiente y lo lamentamos.] (Agencia EFE, 2023a y 2023b [Recursos electrónicos])

Y, posteriormente, el Teatro São Luiz anunció a través de Instagram las últimas alteraciones del reparto de la obra “Teatro do Vão decidiu alterar o elenco, integrando a atriz trans Maria João Vaz na interpretação da personagem Lola” [Teatro do Vão ha decidido cambiar el reparto, integrando a la actriz trans Maria João Vaz para la interpretación del personaje de Lola] (Teatrosaoluiz, 2023 [Publicación destacada], traducido por Sabri Zekri, el 30 de agosto de 2024).

Parecía que finalmente todo había sido resuelto de manera pacífica: un intérprete cisgénero fue sustituido por una actriz trans en el papel de un personaje trans. No obstante, como director e intérprete de teatro, no creemos que esta decisión sea suficientemente eficaz para apoyar la inclusión de las personas trans en el arte. Por el contrario, podría generar más divisiones y restricciones en la selección del reparto y la distribución de los papeles, creando especialmente obstáculos y autocensura en el proceso de imaginación y creación del personaje, disminuyendo la esencia poética y metafórica del oficio del actor.

Antes de proporcionar argumentos relevantes, queremos expresar nuestra solidaridad no solo con Keyla Brasil, sino también con otras personas de la comunidad LGTBIQ+ que han sufrido y/o aún sufren discriminación y marginación, tanto en el arte

como en otros aspectos de la vida. Sin duda, uno de los motivos principales para elegir el programa de doctorado “Estudios de las Mujeres. Discursos y Prácticas de Género” y desarrollar la presente investigación ha sido contribuir a la lucha contra la exclusión de las mujeres y otras identidades de género en el teatro, además de romper con las versiones patriarcales de los modelos binarios/dualistas de la interpretación teatral. Por nuestra parte, comprendemos y apoyamos la protesta de Brasil, ya que interrumpió un espectáculo de teatro en el que solo había una actriz trans entre once intérpretes¹⁶¹ mientras que en la historia de la obra los personajes trans juegan un papel de importancia manifiesta.

A pesar de ello, no estamos de acuerdo con el enfoque de su denuncia, es decir, apuntar exclusivamente a un actor cisgénero que interpreta a un personaje trans. Su acto perjudica la teatralidad y simbolismo escénico, suscitando dudas y preguntas: ¿Por qué Brasil no pidió que todo el reparto abandone el escenario? ¿Por qué dirigió su crítica solo al actor que interpretaba a un personaje trans y no a los demás? ¿Por qué parece que esta actriz trans está exclusivamente interesada en interpretar el papel de un personaje de su colectivo? ¿Por qué ella solo quiere contar su historia y su narrativa? ¿Por qué no muestra interés en encarnar a otros personajes del género/sexo distinto al suyo? ¿Cómo es posible que una persona trans pueda sentir y encarnar otro ser con el género/sexo opuesto al suyo, en este caso la persona/identidad anterior de Keyla Brasil, mientras el actor André Patrício no debe vivir y encarnar al personaje trans, Lola? ¿No son al final ambas personas seres actuantes, experimentando un estado transitorio, adaptando su cuerpo, gestos y comportamientos según los del otro?

No creemos que haya respuestas claras para tales cuestiones. Esta situación es el resultado de acumulación de muchos motivos. Probablemente, Brasil dirigió su discurso a todo el ciclo del sistema de producción artística. En nuestra opinión, la interrupción de la obra podría haber sido más eficaz si se hubiese realizado con el fin de romper con el monopolio binario patriarcal en el teatro, y aún más impactante si hubiera puesto en tela de juicio la falta de diversidad entre todos los intérpretes, sin importar el papel que cada uno desarrolla en la representación.

Ahora bien, apuntar únicamente al actor que interpreta a una persona trans desemboca en otras limitaciones, especialmente con respecto a la construcción e

¹⁶¹ Hasta la fecha de la protesta solo había una actriz trans, Gaya de Medeiros, pero a partir de esa noche la compañía añadió otra actriz trans, Maria João Vaz, en el papel de Lola (Teatro do Vão: Tudo sobre a minha mãe, s.f.).

interpretación no binaria del personaje. Brasil, por un lado, tiene razón al levantarse contra la marginación de las personas de su colectivo, por otro, su denuncia produce otro tipo de limitación, es decir, la interpretación de los personajes trans solo por personas del mismo colectivo. Su acto de hecho limita el mercado del trabajo del colectivo, añadiendo otro filtro a los que ya existen para la distribución de los roles según factores físicos y externos (género/sexo, edad, color, acento, tono de voz, etc.), es decir, actores interpretando personajes masculinos, actrices a los femeninos, intérpretes ancianos a las personas mayores, jóvenes a los jóvenes, etc.

Pero, preguntamos: ¿Por qué rechazar el acto *transfake*? ¿Por qué prevenir que la voz de un colectivo intencionadamente invisibilizado¹⁶² sea escuchada por una persona que supuestamente pertenece a un sistema dominante¹⁶³? ¿Por qué no permitir que los demás también exploren y experimenten las identidades/comunidades históricamente perjudicadas, prohibidas y/o excluidas? ¿Por qué no dar a los actores cisgéneros la oportunidad de sentir y encarnar el dolor y sufrimiento de las identidades sexuales y de género oprimidas? ¿por qué no aprovechar el escenario para dar visibilidad a un colectivo rechazado, aunque sea a través de otro distinto? ¿Por qué no exponer la diversidad de género mediante la manipulación, discordancia y ambigüedad corporal? ¹⁶⁴ planteandode otra manera: ¿Por qué no encarnar un personaje con el género/sexo, edad y/o color de piel distinto al propio? ¿Y por qué no reformular/deconstruir lo narrativo y la realidad corporal dentro del contexto teatral?

A diferencia de Keyla Brasil, creemos que el *transfake* en el teatro tiene una función parecida a la de la técnica *naghsh-poosh*, sirviendo como una estrategia combinada de reciclaje y *desidentificación* para empoderar la voz del colectivo trans y romper con el binarismo escénico dominante. Más concretamente, un hombre cisgénero, André Patricio, interpreta el papel de Lola, una mujer trans que se dedica a la prostitución. Para ello, este actor tiene que hacer una búsqueda exhaustiva sobre los rasgos individuales y sociales del personaje para luego exponerlos a través de su cuerpo y voz. La estereotipación en este proceso puede ser útil, sirviendo como punto de partida,

¹⁶² En esta ocasión el colectivo trans.

¹⁶³ El actor André Patricio según Keyla Brasil es un actor cisgénero y pertenece al sistema binario aún considerado como el discurso dominante tanto para la selección del reparto como la distribución de los roles y el orden narrativo de la obra.

¹⁶⁴ Nos referimos a un intérprete masculino que representa a un personaje del género/sexo distinto al suyo. En este caso, el actor André al encarnar el papel de Lola puede exponer aspectos no binarios, especialmente a través de su lenguaje corporal, gestos y apariencia.

permitiendo a André dibujar una imagen general de Lola, facilitándole la construcción de la capa exterior de la personalidad de este personaje, incluyendo gestos, apariencia, forma de hablar y algunas costumbres sociales. A partir de ahí, él podrá entrar en el mundo del personaje, explorar capas más profundas, como sus intenciones personales, motivos de las acciones, relaciones, etc.

Como puede observarse, el oficio del actor tiene mucho que aportar a los discursos de diversidad e inclusión, aunque bajo una condición: el intérprete y el personaje, libres de prejuicios y debates, pueden convivir, enriquecer e influirse el uno en el otro. Todas las personas intérpretes, independientemente de su género/sexo, tienen el derecho y deben poder actuar en representaciones teatrales, explorando todo tipo de papel, ya sea hombre, mujer, adulto, anciano, extranjero, animal, etc. Tanto Brasil como André pueden interpretar el papel de Hamlet, Ofelia, Lola, etc. La encarnación de un papel/*naghsh*/personaje imaginario teatral no depende exclusivamente de los factores físicos, identidad, apariencia, etc., sino que se establece en la relación entre la persona actuante y el sujeto de representación.

Así que la cuestión va más allá de la dominación del arte, la manipulación del papel y/o la discordancia entre el género del actor y el del personaje. La marginación o la falta de oportunidades laborales para un grupo de personas en el teatro no debe generar nuevas limitaciones y divisiones. Para evitar tales conflictos, los expertos en el campo, en este caso el de género y teatro, tienen que enfocarse en desarrollar estrategias prácticas y eficaces. Traer igualdad y diversidad al escenario requiere una reformulación profunda en la función de los elementos escénicos, empezando con la dramaturgia del texto llegando a influir en la percepción del público, modificando los filtros y motivos de la selección del reparto. El único criterio válido será la calidad, la forma de expresión, lenguaje corporal, pero también la capacidad de organización, disciplina y honestidad del propio intérprete.

Como solución, la propuesta del “reciclaje del género del actor” ofrece una guía de interpretación no binaria y deconstructiva, facilitando la integración de todas las identidades y eliminando ideologías o tendencias que impongan obstáculos o restricciones al intérprete. Sin embargo, para romper con el dualismo/binarismo escénico,

es necesario ir más allá de la mera reformulación y *queerización*¹⁶⁵ del género y sus actitudes. Se requiere definir un sistema teatral dinámico y más inclusivo que abarque no solo la interpretación, sino también otros aspectos escénicos, especialmente las relaciones e interacciones entre actor, personaje y espectador. A través de este modelo se pueden alcanzar creaciones artísticas con condiciones y características que corresponden a los objetivos de igualdad, inclusión y diversidad.

Este enfoque permitirá que los intérpretes y los personajes, ya sean Sabri Zekri, Clitemnestra, Isabella de Valois, *Sayyidah* Zaynab, Mahsa Amini, Keyla Brasil, André Patricio o Lola, experimenten un proceso de reciclaje que redefinirá su papel, función y relaciones dentro del contexto teatral. A través de nuestra propuesta las divisiones de los papeles, la búsqueda del reparto, las convenciones aplicadas y la puesta en escena variarán según la necesidad y prioridad de cada obra con el fin de mejorar su calidad artística, humana e influir tanto en los sentimientos como en la percepción del público.

¹⁶⁵ Término empleado por el doctorando en el contexto teatral, definido en la nota a pie número 56, en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167).

**CAPÍTULO VI. DEL RECICLAJE DEL GÉNERO AL GÉNERO ESCÉNICO.
CARACTERÍSTICAS E INSTRUCCIONES**

Gracias a las estancias predoctorales y residencias artísticas, su rico planteamiento y actividades realizadas, el reciclaje del género del actor a lo largo de la fase práctica ha evolucionado de una propuesta exclusivamente centrada en cuestiones de género/sexo, hacia un enfoque teatral con funciones, objetivos e impactos más amplios, al cual denominamos “Teatro Reciclado”; un género escénico con características e instrucciones propias, inspirado en diversas estrategias y técnicas del campo, cuyo objetivo principal ya no se limita al trabajo del intérprete, sino que también abarca la influencia e interacción de este elemento con otros componentes de la representación teatral.

La reutilización combinada de los puntos clave de los métodos teatrales europeos mencionados en el capítulo II, junto con las instrucciones de *naghsh-poosh* da lugar a un espectáculo reciclado como producto final del ciclo de reciclaje. El distanciamiento y el Gestus del teatro brechtiano (Pavis, 1980: 244; Benjamin, 1975: 15-31; Brecht, 1964/1987: 91-99), el “sí mágico”, la imaginación y el trabajo sobre las acciones físicas del sistema de Stanislavski (1977a, 1977b y 1979), así como el encuentro teatral, el estado de trance y el actor santificado del teatro laboratorio-pobre de Grotowski (1971: 21-49), sirven aquí como material reciclable. La combinación de estas técnicas con la de *naghsh-poosh* —concretamente, los gestos de imitación, cubrir el rostro con una tela transparente y las técnicas de canto e improvisación vocal— (Naserbakht, 2007: 67-94; Beyzai, 1965/2020: 116-166) conforma un conjunto rico de herramientas de puesta en escena. La tabla 35 expone una visión panorámica y comparativa de las interacciones entre dicho material, así como su influencia en la propuesta del Teatro Reciclado.

Tabla 35. *Sistemas teatrales analizados. Una visión Comparativa y Sintética*

El Sistema	Teatro épico	Teatro laboratorio-pobre	<i>Naghsh-poosh</i>	Teatro reciclado
Dramático.	Narrativo.	Encuentro ritual-teatral.	Dramático-narrativo a través de una práctica simultáneamente teatral y ritual.	Narración dramatizada mediante un rito teatral.
Actor ¹⁶⁶ .	Actor-narrador, tanto femenino como masculino.	El actor se convierte en <i>doer-Performer</i> .	Intérprete <i>naghsh-poosh</i> .	Intérprete-agente actuante y participante en el encuentro.
El actor representa las acciones que forman parte de una situación dramática.	El actor narra las acciones para situarse fuera de la situación.	El actor participa en las acciones que forman parte del encuentro.	El intérprete narra las acciones antes de representarlas.	El intérprete forma parte de las acciones de una situación semi ritual-teatral, así como las narra mediante su cuerpo y voz

¹⁶⁶ Queremos volver a enfatizar que el uso del término “actor” es común en los escritos de Stanislavski, Brecht y Grotowski, haciendo referencia a una persona que encarna los actos y acciones de una obra de teatro en el escenario. Esto se debe a que las reflexiones clave de estos teóricos fueron escritas directamente en otros idiomas o transmitidas a través de traducciones y/o sus seguidores a otros países. El sistema de Stanislavski se consolidó en Estados Unidos como el método principal de interpretación en las escuelas de teatro (Hodge, 2010: 130-144; TMW, 2011 [Vídeo]); Brecht, huyendo del régimen nazi, escribió sus teorías en varios idiomas tras vivir en diferentes países (Brecht, 1977a y 1977b y 1979); y Grotowski tuvo que redactar sus reflexiones en otros idiomas debido a la prohibición del uso del polaco para publicar libros (según información de personas trabajadoras en el Instituto de Grotowski, comunicación personal no editada, a gusto de 2022). Aunque Stanislavski y Brecht emplean la palabra “actor” a lo largo de sus trayectorias, Grotowski la usa más al inicio de su carrera, especialmente para definir la importancia del papel del actor en el teatro (1971: 26), adoptando más adelante términos más concretos como “doer y Performer” (Wolford y Grotowski, 2001: 374-381). Al comparar las aportaciones de estos teóricos, decidimos utilizar la palabra “actor” sin desdoblamiento de género y en su sentido general.

Herramientas y técnicas de interpretación basadas en el realismo y naturalismo, como el “sí” mágico, la imaginación y la memoria emotiva.	Técnicas y estrategias de distanciamiento para alejarse del papel y situarse fuera de la historia.	Estrategias de conexión para entrar en un estado de <i>trance</i> , combinando un lenguaje expresivo y minimalista con códigos y referencias arquetípicas.	Instrucciones y convenciones de la técnica <i>naghsh-poosh</i> .	Estrategias y herramientas combinadas contradictorias, como el distanciamiento junto con la imaginación y el “sí” mágico.
Produce el efecto de la catarsis.	Produce el efecto de la alienación.	Tiene como objetivo alcanzar el estado <i>trance</i> .	Tiene como objetivo impactar en el público y purificar las emociones.	El objetivo final es generar la ambigüedad, discordancia y contradicción.
El personaje es el sujeto de la representación.	El personaje es el tema de experimento y reflexión.	El personaje es el puente de transmisión entre el actor y el espectador.	<i>Naghsh</i> es el sujeto de imitación.	El personaje es un puente de comunicación entre el intérprete, su yo interior y el público.
Usa las emociones.	Se centra en la razón y en el poder del pensamiento.	Trabaja sobre las expresiones corporales y los sentimientos.	Provoca las emociones.	Desafía las emociones y provoca la razón.
El espectador se involucra	El espectador se sitúa fuera de la historia,	El espectador participa tanto emocionalmente	El espectador acompaña a los intérpretes con sus reacciones emocionales.	El espectador forma parte de un rito teatral, interactuando tanto

emocionalmente con el drama.	reflexionando sobre la situación representada.	como corporalmente en un encuentro teatral.		consigo mismo como con los intérpretes.
El espectador del teatro dramático dice: yo también me he sentido así. Nunca cambiará. Los sufrimientos de este hombre me horrorizan, porque son ineludibles. Lloro cuando ellos lloran, río cuando ellos ríen (Brecht, 1987: 71).	El espectador del teatro épico dice: nunca lo habría pensado. Es difícil de creer. Los sufrimientos de este hombre me horrorizan, porque son innecesarios. Río cuando lloran, lloro cuando ríen (Brecht, 1987: 71).	El espectador del teatro pobre se siente que forma parte del encuentro e integrado en lo que está ocurriendo.	El público de una representación de <i>Ta'ziyeh</i> llora por la muerte de la representación de la escena de Karbala, aunque sabe que todo es un espectáculo.	El espectador del teatro reciclado dice: nunca lo había visto desde esta perspectiva. Es ambiguo y extraño, difícil de comprender. Quizás deba cambiar mi punto de vista. Yo también formo parte de esto. Es una sensación extraña. No sufro como ellos, pero al mismo tiempo me siento como ellos. Tal vez puedo ayudarles a salir de aquí. No es momento ni de reír ni de llorar, sino de actuar
Despierta emociones.	Despierta razón y pensamiento.	Excava y entre en el yo interior.	Impacta en las emociones,	Interactúa e impacta en la percepción y asociación

El hombre <i>per se</i> es considerado un hecho conocido.	El hombre define en la relación con la sociedad.	El hombre se entiende a través de su comunicación, tanto consigo mismo como con los demás.	El hombre purifica su yo interior.	El hombre ubicado en una situación y a través de sus relaciones e interacciones, alcanza el autoconocimiento y la autorrevelación.
El hombre es inmutable.	El hombre es capaz de cambiarse.	El hombre es transformable.	El hombre es culpable y tiene que purificarse.	La circunstancia y situación hacen que el hombre sea variable.
Proporciona sugerencias	Aporta argumentos.	La existencia del hombre <i>per se</i> es el argumento.	La existencia del hombre es por los demás.	La situación y el contexto proporcionan sugerencias y/o argumentos.
El mundo tal como es la historia de la obra y no se cambia.	El mundo real está fuera de la sala y necesita cambios.	El yo interior necesita exploración y transformación.	El martirio del Imán influye tanto en el mundo actual como en el futuro.	El hombre es como el mundo y su cuerpo, relaciones y comportamientos en diferentes situaciones necesitan revisiones y reciclaje.

¿Cómo debe ser y sentirse el individuo ¹⁶⁷ ?	¿Qué debe hacer/actuar el individuo en el mundo?	¿Cómo se transforma y evoluciona el individuo?	¿Cómo debe sentirse y comportarse el individuo en este mundo?	¿Cómo debe relacionarse el individuo consigo mismo? ¿Y cómo su existencia influye/impacta en la percepción de los demás?
La existencia determina	La sociedad determina	El estado interior del participante y su relación consigo mismo determina.	Los comportamientos e intenciones del ser humano determinan.	La relación del ser consigo mismo y con los demás dentro de una situación y bajo ciertas circunstancias es determinante.
El espectador acompaña al personaje y al actor en sus respectivos sentimientos.	El espectador observa los sentimientos y el estado de ánimo del personaje y toma decisiones.	El espectador a través del personaje teatral explora el yo interior del intérprete.	El espectador a través de <i>naghsh</i> alcanza la autorrevelación y purificación.	El espectador distingue lo que siente el personaje/ <i>naghsh</i> de lo que siente el intérprete

¹⁶⁷ En las reflexiones de estos teóricos, se emplea “man” [ser humano] en un sentido universal y general. En nuestro estudio, para evitar generar confusiones y discursos excluyentes, empleamos el término “individuo”, haciendo referencia al mismo contexto, enfatizando la esencia humana.

Las contradicciones entre la función y los objetivos de las herramientas aplicadas dan lugar a efectos paradójicos y ambiguos, permitiendo tanto al intérprete como al espectador situarse en el acontecimiento y al mismo tiempo distanciarse de ello. La idea no es únicamente potenciar las capacidades performativas del agente intérprete, sino crear un estado transitorio entre la realidad y la ficción escénica. Esta condición permite a ambos grupos de participantes del encuentro, actores y espectadores, involucrar sus emociones, pero también interactuar y mantener activo su poder de pensamiento, estableciendo así una conversación dinámica y crítica entre sí.

El intérprete de un espectáculo reciclado se centra más en la esencia de su acto a través de los aspectos externos y corporales. En otras palabras, busca encarnar un “ser/otro” a través de su propio cuerpo. En este camino, se siente como el personaje que representa, aunque evita ser manipulado por él, a diferencia de lo que ocurre en el teatro dramático. Sin embargo, no toma suficiente distancia del papel que representa, como ocurre en el teatro épico. Tampoco busca permanecer en el estado de *trance* como el actor santificado de Grotowski. Las instrucciones de *naghsh-pooshi*, en este sentido, le ayudan a alcanzar un equilibrio entre diferentes estrategias: por un lado, finge ser otro; por otro, cree en lo que representa, generando impactos emocionales profundos mientras mantiene la consciencia de su actuación.

La reformulación de la relación entre el intérprete y el personaje influye también en otros elementos escénicos, como el vestuario, la iluminación, la puesta en escena y el texto. Esta interacción se refleja claramente en el proceso de creación de la muestra final de la residencia artística, representada en el Instituto Grotowski. Como mencionamos en la fase práctica de la investigación en este capítulo, para crear esta obra no solo redactamos un texto basado en un lenguaje inclusivo, sino que también encarnamos los personajes de la obra desde una perspectiva no binaria. Este enfoque se aplicó también a otros aspectos del trabajo, como el vestuario y maquillaje y el decorado.

La combinación paradójica de estrategias y técnicas recogidas de diferentes enfoques teatrales opuestos da como resultado que los espectáculos reciclados posean un carácter experimental y alternativo. Por ello, la puesta en escena de las obras presenta rasgos no dualistas, generando ambigüedad y confusión. Es decir, la representación se compone de una puesta en escena dinámica y desequilibrada, con la colocación del decorado y los intérpretes en las esquinas del escenario, desplazamientos y movimientos dinámicos en forma triangular y/o lineal, juego con la altura, el uso contrastante de luz y

colores, así como la distribución y construcción no binaria de los papeles. En términos generales, se pueden considerar los siguientes puntos como características frecuentemente atribuidas al sistema escénico del teatro reciclado:

- Tiene como objetivo crear un encuentro rito-teatral entre intérprete y espectador.
- Usa estrategias de deconstrucción y reformulación para el reciclaje de los elementos escénicos, así como sus componentes y relaciones.
- Lo que ocurre en el escenario es una combinación de narración dramatizada que consta de una serie de acciones y actos narrados, pero también encarnados.
- Tiene la tendencia de usar prácticas y tradiciones representativas de otras culturas, como la técnica *naghsh-poosh* y su aplicación al teatro contemporáneo.
- La paradoja y la discordancia forman parte de su discurso central. Estas cualidades se reflejan principalmente a través de la puesta en escena y la actuación de los intérpretes.
- La puesta en escena se caracteriza por un lenguaje escénico minimalista, con poco decorado y escenografía mínima. Para ello, se emplean objetos sencillos (mesas, sillas, cojines, telas, etc.) máscaras, luz cálida y fría, así como movimientos lineales.
- Utiliza una perspectiva y lenguaje no dualista tanto en la puesta en escena como en el proceso de interpretación y construcción del personaje.
- No hay solamente una línea de historia, sino varios episodios con diferentes historias.
- La historia de la obra es una combinación de los recuerdos/historias de los actores y los fragmentos recogidos de las obras clásicas.
- Cualquier material, ya sea texto escrito, recuerdo, sueño, objeto encontrado, cuerpo/género, etc., puede servir como fuente de inspiración y creación para la elaboración de un texto reciclado.
- Los cambios de lugar y tiempo de la historia se entienden mediante los movimientos y desplazamientos convencionales de los intérpretes en el escenario. Por ejemplo, girar tres veces hace referencia al cambio de lugar, mientras correr de un lado a otro significa el cambio de tiempo.
- No hay un héroe central ni un personaje protagonista o antagonista. Todos los personajes tienen importancia en la evolución de las acciones y el desarrollo de las tramas y el argumento de la obra.
- La música de las escenas a menudo es en vivo. Los músicos son los mismos intérpretes que al mismo tiempo tocan instrumentos y/o cantan.

- Tanto los instrumentos como las canciones pueden ser creados/improvisados por los propios actores.
- Para la música se usa oraciones y lamentaciones antiguas a menudo en otros idiomas.
- El intérprete es capaz de representar diferentes papeles más allá de los límites de género, edad, etc. Sin embargo, no modifica sus comportamientos ni sus atributos corporales, sino que utiliza un lenguaje gestual minimalista. Por ejemplo, camina más lento con la cabeza agachada para representar a un anciano, o corre rápidamente y se detiene de repente para encarnar a un personaje mitológico cuyo superpoder es viajar en el tiempo.
- El espectador se convierte en un participante de un encuentro rito-teatral interactivo. Su forma de participación varía según las necesidades de cada obra. Por ejemplo, puede desempeñar un papel activo, llegando a interactuar con los intérpretes, mientras que también puede situarse intencionalmente en un estado pasivo.
- No se desarrollan conversaciones dramatizadas entre el reparto. Es decir, los intérpretes no dirigen sus diálogos a sus compañeros, sino a un espacio indefinido. Esto es posible gracias a la dirección de las miradas hacia un lugar desconocido en el espacio de representación.
- En algunas escenas, los intérpretes comunican de manera directa con el espectador, narrando la historia o expresando sus intenciones en voz alta. Para ello, conjugan los verbos en tercera persona del pasado. Esta estrategia les permite situar al espectador fuera de la acción, provocando que reflexione sobre lo que sucede en el escenario.

En el ciclo de reciclaje se da preferencia al papel del espectador, su percepción y sus relaciones e interacciones con otros elementos. Un género escénico no solo se basa en la deconstrucción y reformulación de los comportamientos y manifestaciones de género/sexo del actor y del personaje, sino también en el diálogo que se establece entre ellos con el público a lo largo de la obra. En este proceso el reciclaje de los comportamientos corporales del género del intérprete no solo influye en la encarnación del personaje y la puesta en escena, sino también en la asociación y percepción del espectador.

Ya sea el “hombre social” representado por una mujer que jura y renuncia a su género en la tradición *Virdžina* [Virgen juramentada], “Isabella de Valois”, encarnada por un intérprete *isabella-poosh* en la muestra final del instituto de Grotowski o “Lola”,

interpretada por el actor André Patrício en la obra *Tudo sobre Minha Mãe*, todos estos *naghshes*/papeles se perciben en un encuentro por un agente receptor vivo que es el último eslabón en el ciclo de reciclaje. Él/ella al mismo tiempo es espectador-observador-participante, con el poder de ir más allá del lugar donde se representa la obra, comparando y asociando lo que ve con los acontecimientos recientes en su entorno. De este modo, un espectador polaco en la muestra final compara las representaciones de Clitemnestra, Isabella y Zaynab por el intérprete masculino Sabri con las protestas de las mujeres por la muerte de Mahsa, interpretándolas como un empoderamiento de la voz femenina; mientras tanto, su homólogo portugués en Lisboa aplaude la protesta de Keyla Brasil contra la encarnación del personaje teatral trans Lola por el actor cisgénero André.

De este modo, la interpretación de cualquier tipo de *naghsh*, ya sea un anciano, masculino o femenino, un animal, un árbol, etc., es posible. Tanto el intérprete como el espectador son conscientes de que todo es una encarnación y construcción escénica, lo que permite aceptar todo lo que ocurre en el escenario. Un cuenco de agua, mediante un simple diálogo se convierte en un lago; un bastón de madera, a través de un mero gesto de cabalgar se convierte en un caballo; un intérprete masculino que se lamenta se transforma en Sayyidah Zaynab, entre otros ejemplos. Estas “magias” escénicas se vuelven realidades gracias al poder de la imaginación, a la fe del intérprete en lo que representa y a la colaboración del público. Así, el ciclo de reciclaje alcanza sus objetivos y se completa: “Yo: agente actuante y agente receptor” y “Otro: sujeto de representación.”

En definitiva, creemos que la última palabra pertenece a quien asiste a un espectáculo, interactúa y se emociona con lo que transcurre en el escenario, se identifica con los personajes o se aleja de ellos, forma emocionalmente parte de la obra o toma distancia de ella, y tras salir de la sala, comienza a reflexionar, criticar, analizar y producir nuevas interpretaciones respecto a lo que ha visto. Para cerrar este capítulo, incorporamos la tabla 36, exponiendo una comparación panorámica acerca de la construcción y representación del género opuesto al propio en los casos estudiados en los capítulos IV y V de la tesis, así como sus influencias en la percepción del público.

Tabla 36. Casos analizados. Construcciones, representaciones y reciclaje del género

Naghsh/papel	Acontecimiento/ representación	Agente actuante	Agente receptor	Estrategias y herramientas	Observaciones y comentarios del público
Hombre social	Tradición balcánica <i>Virdžina</i> [Virgen juramentada].	Una persona biológicamente femenina que jura y renuncia a su género, interpretando el papel del hombre social para el resto de su vida.	Miembros de su familia y habitantes del pueblo.	Imitación de códigos y estereotipos de comportamiento asociados tradicionalmente al género masculino.	En esta práctica patriarcal se construye y encarna una persona con el género opuesto al del agente actuante.
Clitemnestra	Muestra final del Instituto de Grotowski, en Wroclaw.	Intérprete masculino, “clitemnestra-poosh” Sabri.	Espectadores del teatro laboratorio-experimental, a menudo de Polonia.	Técnicas e instrucciones de <i>naghsh-poosh</i> .	El público compara las escenas con las manifestaciones de las mujeres tras la muerte de Mahsa Amini, interpretándolas como un acto de empoderamiento y visibilidad para las mujeres.
Isabella de Valois		Intérprete masculino “isabella-poosh” Sabri.			
<i>Sayyidah</i> Zaynab		Intérprete masculino “zaynab-poosh” Sabri.			

Lola	<i>Tudo sobre a Minha Mãe</i> , representada en el Teatro Municipal São Luiz en Lisboa.	Actor cisgénero, André Patrício, interpreta a un personaje femenino trans.	Espectadores del teatro profesional, a menudo portugueses.	Métodos de interpretación europeos, inspirados en las aportaciones de Stanislavski sobre la caracterización y encarnación del personaje.	Una activista trans, protesta contra la dominación del sistema binario en el escenario, y el público la acompaña. Sin embargo, creemos que la protesta podría estar mejor organizada, dirigida al conjunto del reparto en lugar de centrarse exclusivamente en el actor que interpretaba a Lola. De esta manera, se evitarían generar más divisiones y limitaciones dentro del colectivo trans.

CONCLUSIONES

Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno (Foucault, 1974/2002: 24).

Esta cita apunta en gran medida al enfoque central de nuestra investigación, sobre el que se asienta el planteamiento del marco teórico de la tesis: el “reciclaje” del género del actor y del personaje en el teatro. Como señala Foucault, alcanzar lo nuevo o algo que no sea familiar ocurre a través de un ciclo/proceso de retorno. Esta perspectiva subraya el reto inicial de nuestro proyecto: el riesgo de que algo aparentemente evidente, como un tema, concepto o discurso, dejara de ser objeto de estudio y reflexión crítica. Es aquí donde nociones como reciclaje, deconstrucción, *desidentificación* y *queerización* adquieren una importancia y relevancia especial para nuestro estudio, permitiendo poner en tela de juicio las estructuras tradicionales del género/sexo y replantear los modelos, roles y relaciones, tanto en la vida como en el escenario, explorando la performatividad de cuerpo y género, así como sus influencias en las dinámicas escénicas.

Complementariamente, Brecht (1964/1987) afirma que “When something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up” [cuando algo parece ‘la cosa más obvia del mundo’, significa que se ha abandonado cualquier intento de comprender el mundo] (p. 71, traducido por Sabri Zekri, el 12 de septiembre de 2024). Este enunciado refuerza la importancia de reconsiderar y profundizar en lo que inicialmente parecía evidente, un enfoque que aplicamos tanto al género como al teatro, ambos sujetos a repetición, axiomatización y normalización a lo largo del tiempo. Aunque se han realizado esfuerzos por actualizar la estructura y función de estos discursos, el tema aún está por explorar, ya que nuevas preguntas y desafíos no han sido planteados en mucho tiempo.

Considerando este contexto, surgió reto principal de nuestra investigación: ¿Cómo influye el papel del género/sexo en el oficio del actor? ¿Hasta qué punto la construcción y performatividad del género en el contexto teatral podían servir como estrategias de distanciamiento y alienación? ¿Podría un “Agamenón” interpretado por una actriz y una “Clitemnestra” representada por un actor generar distancia entre el espectador con la

escena representada? ¿Cómo influyen estas representaciones en las reacciones e interpretaciones del público? ¿De qué manera afectan estas encarnaciones invertidas a las relaciones y manifestaciones del género de los intérpretes?

Posteriormente, se procedió al desarrollo detallado de la propuesta y al proceso de investigación. Este período incluyó diversas fases y etapas, centradas en la definición de las cuestiones y objetivos clave, la formulación de estrategias y la búsqueda de soluciones, así como en la selección de herramientas y métodos adecuados para la recolección y análisis de datos. A lo largo de los cinco capítulos y mediante la elaboración de una metodología combinada, evaluamos la viabilidad del proyecto y el estado de la cuestión, definiendo el marco teórico, planificando los pasos a seguir, mientras recogíamos datos, observaciones, y resultados relevantes para alcanzar las conclusiones.

Como destacamos en *Plan de Investigación* del proyecto (Zekri, 2019 [Texto inédito, PDF]) presentado ante la Comisión del Programa de Doctorado “Estudios de las Mujeres. Discursos y Prácticas de Género”, nuestro objetivo principal fue crear un diálogo reflexivo entre los estudios y teorías feministas y de género y los estudios de teatro. Al mismo tiempo, buscábamos establecer un puente entre el campo teórico académico y las prácticas teatrales. Otro objetivo clave fue desarrollar una propuesta escénica multidisciplinar e inclusiva que desafiara la dominación masculina y la narrativa dualista en las producciones escénicas, especialmente con respecto a la selección del reparto, la distribución e interpretación de los papeles.

Para lograr estos fines, fue necesario reunir y contrastar teorías, reflexiones y estrategias de diferentes campos bajo el mismo paraguas, aplicando la técnica asiática *naghsh-poosh* junto con métodos teatrales europeos, e incorporando desde una perspectiva feminista no binaria, vocablos nuevos y/o incongruentes, como reciclaje, *desidentificación* y *queerización*, etc., generando así una narrativa ambigua y paradójica. Todas estas características se reflejan en el título de la tesis: *Hacia el Género Escénico. Reciclaje del género del actor a través de la técnica de imitación naghsh-poosh [vestir la figura]*. Gracias al extenso proceso de investigación, dividido en diversas fases y etapas teóricas y prácticas, hemos cumplido los objetivos, recogiendo numerosos datos en forma de resultados, consideraciones y observaciones, cuyo resumen se encuentra en las tablas y esquemas reunidos al final de cada capítulo.

Al principio del camino, nuestra intención era observar y examinar las aportaciones e influencias feministas y de género en el oficio del intérprete, especialmente en el proceso de interpretación del personaje. A medida que avanzaba la investigación, nos dimos cuenta de que alcanzar este objetivo requería la reformulación de la versión patriarcal de la narrativa binaria sobre la cual se construyen los métodos y modelos tradicionales de interpretación teatral. Sin embargo, cualquier cambio necesitaba estar respaldado por un estudio profundo de las teorías y aportaciones fundadoras del campo, para luego conseguir redefinir el proceso de construcción, caracterización y encarnación del personaje, así como las relaciones escénicas del intérprete y el papel del espectador.

A continuación, proporcionamos una revisión exhaustiva de los cinco capítulos de la tesis, explicando cómo los hallazgos obtenidos nos condujeron a las conclusiones. También presentamos sus implicaciones para los estudios de género y los estudios de teatro, destacando tanto sus aportaciones actuales como sus posibles desarrollos futuros. De este modo, la visión panorámica que ofrecemos permitirá comprender mejor las influencias del proyecto tanto en la teoría como en la práctica dentro de ambos campos, así como sus potenciales aplicaciones e incorporaciones en futuras investigaciones y debates académicos.

En el capítulo I de la tesis, “Estado de la cuestión. Abordajes teóricos y publicaciones sobre el objeto de estudio”, contextualizamos el objeto de estudio y abordando las publicaciones más relevantes al respecto (pp. 57-123). Asimismo, definimos los discursos clave que conforman el objeto de estudio, destacando su carácter multidisciplinar e intertextual. Sin embargo, hemos encontrado pocas obras significativas al respecto. Como solución, propusimos una clasificación propia de las publicaciones, que se divide en cuatro grupos: a) obras que analizan la aplicación de teorías feministas y de género al teatro y viceversa; b) estudios sobre la técnica *naghsh-poosh* y su influencia en los espectáculos tradicionales iraníes; c) publicaciones sobre los tres personajes femeninos que forman parte del estudio de caso; y d) obras que aportan información relevante para el marco teórico de la tesis.

Las cuestiones surgidas después de estudiar numerosas obras apuntaban a debates y dilemas relacionados con la performatividad y construcción del género y su relación con el cuerpo; la definición y distinción de los conceptos de género y sexo; si el género es un elemento natural, cultural o social; la representación de los personajes femeninos por hombres; las aportaciones de diferentes olas y etapas del feminismo al teatro y

viceversa; la escasez de información sobre la ausencia de mujeres en el teatro en diferentes lugares del mundo; el papel del discurso y el habla femenina en la inclusión y empoderamiento de la voz femenina; la relación del ser con su cuerpo, género y sexo en la vida y en el teatro; y el arte como basura o viceversa, sus utilidades e inutilidades.

Nos dimos cuenta de que la mayoría de las obras aportan una mirada más tradicional, histórica y binaria. En cuanto a las teorías y reflexiones pioneras en el campo del teatro y género, la mayoría de las aportaciones fundadoras se remontan a principios del siglo XX, y los estudios actuales a menudo se centran en reexaminar y analizar este material. Con respecto al uso de *naghsh-poosh* en los espectáculos iraníes, la mayoría de los estudios presentaban datos e informes más históricos, sin abordar sus relaciones con el discurso de género. Hemos observado una situación similar en el estudio de los tres personajes femeninos. Había una inmensa cantidad de publicaciones que proporcionaban una narrativa masculina dualista sobre Clitemnestra, presentándola como una mujer traidora, seductora y satánica. En cuanto a Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*, encontramos pocas obras, a menudo informes sobre su vida como una persona secundaria e inferior a los hombres. Tales debates y vacíos revelaron la importancia de nuestra propuesta, que desde una mirada deconstructiva y no binaria busca nuevas funciones y relaciones entre el teatro y el género.

El capítulo II, “Metodología y aportaciones teóricas al objeto de estudio”, se centra en las aportaciones teóricas aplicadas para la justificación del marco teórico, entre ellas, la performatividad de género butleriana, el *Gestus* y alienación brechtiana, el estado *trance* y el actor sagrado *grotowskiano*. Además, desde una perspectiva deconstructiva y no binaria, desafiamos la construcción y encarnación del personaje teatral en el sistema de interpretación de Stanislavski y el papel del espectador en el teatro dramático. A lo largo de este camino, nos dimos cuenta de que la relación del actor consigo mismo y con el personaje aún está influenciada por modelos y patrones socioculturales tradicionales. Las divisiones de los papeles, así como las técnicas y herramientas de interpretación a menudo se basan en una visión realista y dualista, otorgando poca importancia al papel del género/sexo en el trabajo del actor. Las observaciones de esta parte sirvieron como una doble confirmación, asegurándonos la necesidad y la importancia de nuestra investigación.

En cuanto a la metodología de investigación, en el mismo capítulo hemos presentado los diversos métodos, estrategias y técnicas, tanto cualitativas como

cuantitativas, entre ellos cabe destacar: análisis del discurso, metodología experimental, trabajo de campo, observaciones y entrevistas semiestructuradas. De igual modo, planificamos un proceso dinámico, dividido en dos fases principales: teórica y práctica. Las estrategias y herramientas definidas en este capítulo nos permitieron observar las construcciones, representaciones y manifestaciones del género/sexo en numerosos personajes de textos clásicos. Entre ellos, los que finalmente formaron parte del estudio de caso son: Clitemnestra en *La Orestea* (Esquilo, 2021), Isabella de Valois en *Ricardo II* (Shakespeare, 2008) y Sayyidah Zaynab en el *Sermón de la señora Zaynab en Damasco* (2024 [En línea]; Maÿlisi, 1983: 132-135).

El capítulo III, “Definición del objeto de estudio: Reciclaje, *Naghsh-poosh* y *Desidentificación*. Aportaciones y aplicaciones al marco teórico”, trata sobre la definición de los discursos clave de la investigación, más concretamente, reciclaje, *naghsh-poosh* y *desidentificación*, abordando sus aplicaciones, relaciones e interacciones dentro del contexto performativo teatral. En esta parte planteamos las siguientes preguntas: ¿Podrían la performatividad y las manifestaciones asociadas al género y al sexo servir como el tema de reciclaje y *queerización*? ¿Cómo se pueden deconstruir y reciclar las acciones, gestos y comportamientos corporales del intérprete? ¿Podrían las técnicas y herramientas de interpretación, como el distanciamiento, la imitación y la *desidentificación*, servir como estrategias de reciclaje de género/sexo? ¿Cómo podría la aplicación y combinación de tales estrategias generar la transposición del agente actuante al tercer género en el escenario?

Al buscar respuestas, estudiamos como primer paso las aplicaciones del reciclaje al arte y viceversa. Después, proporcionamos también una breve introducción a la historia y el origen del *naghsh-poosh* como una técnica de interpretación utilizada hasta hoy en diversas formas teatrales en Irán. Finalmente, en la última parte de este capítulo, definimos el concepto de *desidentificación* como una estrategia aplicada por colectivos minoritarios para sobrevivir dentro de los sistemas excluyentes, para romperlos lentamente por dentro. La integración de estos discursos como eje central, nos llevó a definir la *queerización* y el sujeto *queerizado*¹⁶⁸.

¹⁶⁸ En cuanto al uso del concepto *queer* y sus derivados en nuestro estudio, hemos hablado en la nota a pie número 56, mencionada en el capítulo II de la tesis, apartado “Teatro épico y Género. Contribuciones y vacíos” (pp. 162-167); así como en el capítulo IV, apartado “El ‘Yo’ y el ‘Otro’ en el reciclaje y la *queerización*” (pp. 352-355).

Los resultados obtenidos en este capítulo nos sirvieron para replantear cuestiones tanto para desafiar como desarrollar el planteamiento del marco teórico, entre ellas algunas de importancia clave: ¿Podría el teatro servir como la herramienta de cambio social, inclusión e igualdad, exponiendo los conflictos feministas y de género? ¿El género *per se* es un sujeto performativo? ¿Tiene suficiente potencia y capacidad para estar encarnado en el teatro? ¿Se construye mediante las inscripciones socioculturales? ¿Se construye sobre el cuerpo? ¿Cómo se expone a través del cuerpo y la voz? ¿Cuál es su papel en el proceso de interpretación del personaje teatral? ¿Se podría encarnar a un personaje sin considerar su género/sexo? ¿Cómo influyen las representaciones y manifestaciones ambiguas del género/sexo en la percepción del público?

En el capítulo IV, “Reciclaje del género del intérprete/agente actuante en la vida cotidiana y en el teatro”, abordamos la justificación del objeto de estudio. Los pasos previos nos llevaron a reconsiderar la propuesta del reciclaje teatral del género/sexo, sus aplicaciones e influencias tanto en la vida cotidiana como en el teatro, facilitando además el establecimiento de un diálogo dinámico entre los discursos clave de investigación e incorporándolos al cuerpo del marco teórico. En esta parte, realizamos una serie de entrevistas con artistas e investigadores sobre el papel del género en el teatro. Asimismo, diseñamos un análisis reflexivo en torno a cinco fragmentos recogidos de diferentes textos, observando la construcción y performatividad corporal de género a través de los comentarios de un grupo de personas al respecto.

En la segunda parte del capítulo IV, estudiamos el proceso del reciclaje del género en la tradición balcánica Virdžina, donde las mujeres renuncian a su género y asumen el papel del hombre para el resto de su vida (Karanović, 1991 [Película]; Grémaux, 1993). La comparación de esta costumbre patriarcal como un caso real con su versión escénica, es decir, la representación de los personajes por intérpretes del género/sexo opuesto, nos permitió explorar cómo el género se construye y representa en el teatro y cómo tales representaciones reflejan la vivencia colectiva. Para examinar la validez de nuestros hallazgos teóricos, parecía necesario un proceso práctico, al cual dedicamos el último capítulo de la tesis.

En el capítulo V, “Estudio de Caso: Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab*”, examinamos la viabilidad de la propuesta de reciclaje, llevándola al escenario. Durante las estancias de investigación, realizamos el análisis y representaciones teatrales de los tres personajes femeninos que forman parte del estudio de caso. Las actividades de

esta fase incluyeron talleres, charlas, muestras finales, periodos de reflexión y recopilación de la información obtenida y tuvieron lugar en diferentes centros de investigación y creación artística, en Italia, Polonia y España. Los datos recogidos en esta fase nos permitieron diseñar una guía de interpretación de carácter no binario, formada por una serie de instrucciones y convenciones inspiradas en los métodos teatrales y la técnica de imitación *naghsh-poosh*, todos definidos en el capítulo II de la tesis.

A lo largo de este periodo también ocurrieron algunos acontecimientos socioculturales que influyeron significativamente en la producción de las conclusiones de la tesis. Los dos eventos más destacados son: las protestas de las mujeres contra el uso obligatorio de *hiyab* en 2022 y la interrupción del espectáculo *Tudo sobre a minha mãe* por Keyla Brasil en 2023, ambos explicados al final del mismo capítulo.

Por último, en el capítulo VI, “Del reciclaje del género al género escénico: características e instrucciones”, definimos las características de nuestra guía escénica, revisando los casos analizados en los capítulos anteriores, es decir, la representación del papel del hombre social en la tradición balcánica *Virdžina* [Virgen Juramentada], la encarnación de los personajes teatrales Clitemnestra, Isabella de Valois y *Sayyidah Zaynab* en la muestra final representada en el Instituto de Grotowski. Además, destacamos las convergencias e interacciones de todos estos casos con la contemporaneidad, abriendo así un proyecto en constante desarrollo sobre las aplicaciones del género al teatro y viceversa.

La redacción de la tesis fue una oportunidad, permitiéndonos a explorar vacíos, fortalezas y aspectos ocultos en la propuesta del reciclaje del género del intérprete en el proceso de construcción y encarnación del personaje teatral. Esto nos llevó a concluir que, para alcanzar este objetivo es necesario reciclar otros elementos y factores involucrados, sobre todo el texto, la puesta en escena y la relación entre intérprete y espectador. Especialmente después de la interacción experimental con el público al final de la obra representada en el Instituto de Grotowski, quedamos convencidos de que el género del actor y del personaje *per se* no es el único objeto de estudio. En otras palabras, la reformulación de los comportamientos tradicionalmente asociados al género/sexo depende de la modificación de otros elementos escénicos.

Este enfoque abrió un discurso más amplio, desembocando en la creación de un género teatral propio de carácter dinámico y en constante desarrollo. Asimismo, los

resultados de las diferentes etapas del trabajo nos ayudaron a definir una serie de instrucciones, ejercicios y características bajo la designación de “Teatro Reciclado”. De este modo, el reciclaje, de una propuesta estrechamente involucrada con cuestiones de género/sexo, se convirtió en un Género escénico: un sistema teatral en que la deconstrucción y el reciclaje ocurren en un contexto más amplio, influyendo en todos los aspectos y relaciones escénicas.

Otras personas también consideran que el género/sexo no es un factor primario en la formación e interpretación del personaje teatral, ya que el objetivo principal es reciclar y reformular todo lo que transcurre en el escenario. En este sentido, conviene destacar los comentarios de las personas, que evidencian este aspecto:

Creo que ahora sería posible. Nuestra sociedad está abierta a otras formas de género. El riesgo es estereotipar también estas expresiones de género. (Ruiz Álvarez, 2022 [Entrevista; Cuestionario; Anexo V: 617]). El género y el sexo es algo secundario, ya que lo principal es que todos los personajes son, ante todo, seres humanos, personas (Intérprete 7 en la muestra final representada en la Universidad de Granada [Cuestionario]) Creo que en el escenario es posible hacer lo que para mí es un sueño y una utopía: personas desprovistas de género, ajenas a cualquier tipo de prejuicios por color de piel, tamaño del cuerpo, género asociado, etc. (Intérprete 4 en la muestra final representada de la Universidad de Granada [Cuestionario])

En términos generales, el análisis del material teórico, los encuentros con artistas, las entrevistas, los fragmentos analizados, así como las actividades realizadas en la fase práctica de la investigación, nos llevaron a las siguientes observaciones y conclusiones con respecto al funcionamiento del reciclaje y sus influencias en las relaciones del intérprete consigo mismo, con el personaje que encarna y con el público:

- **Diálogo teórico-práctico.** Se puede establecer una conversación dinámica y reflexiva entre las teorías y los estudios académicos y las prácticas teatrales. La metodología combinada teórico-práctica de la presente investigación es una confirmación de la viabilidad y validez de esta afirmación, a través de la cual obtuvimos datos necesarios para la comprobación de las hipótesis y alcanzar

objetivos de nuestra investigación. La combinación de herramientas, instrucciones y estrategias de interpretación, tanto occidentales como orientales, con reflexiones y estudios feministas y de género a lo largo de este proceso nos permitió lograr numerosos hallazgos relevantes para diferentes partes de la tesis, los cuales se encuentran al final de cada capítulo en forma de observaciones, tablas y esquemas.

- **Intertextualidad y multidisciplinariedad.** En particular, la combinación de métodos y teorías de teatro y de género de Occidente con la práctica teatral *naghsh-poosh* de Oriente. Esta combinación nos permitió examinar e integrar distintos contextos el uno con el otro. Nos dimos cuenta de que la marginación femenina, tanto en el teatro europeo como en los espectáculos tradicionales iraníes, puede servir como una estrategia de *desidentificación* y deconstrucción para romper con tendencias excluyentes y reformular los modelos binarios de interpretación teatral. La encarnación de personajes por intérpretes del género/sexo opuesto ofrece la oportunidad de experimentar otra existencia y generar subtextos simbólicos, impactando así en la percepción del público.
- **Construcción performativa del género.** Las inscripciones socioculturales hacen que el género se construya a través de un proceso performativo y corporal, que a menudo se desarrolla de fuera hacia dentro. Primero, se encarnan los rasgos y comportamientos externos asociados a la apariencia física de la persona, como vestuario, maquillaje, gestos y expresiones corporales. A nivel más profundo, este proceso influye en las emociones y sentimientos del agente actuante, lo que se considera la interiorización del sujeto de representación. En la representación del personaje teatral también ocurre un proceso similar: el intérprete comienza a menudo con la construcción de los rasgos y aspectos externos, incorporando poco a poco sus emociones e intenciones internas a sus gestos, movimientos y acciones.
- **Género y Performatividad en escena.** La construcción escénica del género en las muestras finales de la fase práctica de la investigación justifica su asociación a la performatividad y a los comportamientos corporales. El género *per se* es construible y puede servir como tema de representación, tanto en la vida cotidiana como en el escenario. Sus manifestaciones y aspectos sociales se pueden transformar en códigos visuales, revelándose a través del cuerpo y la voz del agente actuante. Otros factores

externos como el vestuario y el maquillaje también facilitan su construcción y visualización escénica. Un caso notable es la encarnación de la figura del hombre social en la tradición *Virdžina* (Karanović, 1991 [Película]; Grémaux, 1993); una persona femenina que renuncia a su feminidad, dedicándose a aprender cómo sentir y comportarse como un hombre para el resto de su vida.

- **Reciclaje teatral del género.** El proceso de encarnación de personaje del género/sexo opuesto en las muestras finales de la fase práctica, afirma que los aspectos sociales del género no solo son construibles, sino también reciclables, sirviendo como sujeto de deconstrucción para reformulación de nuevos modelos. También nos dimos cuenta de que para lograr este fin es imprescindible reciclar otros elementos escénicos. En la muestra final del Instituto de Grotowski llevamos esta idea al escenario. El resultado fue una obra de teatro con un lenguaje reciclado. Más concretamente, redactamos un texto con un lenguaje inclusivo y, para llevarlo a escena, aplicamos referencias minimalistas y neutralizadas, como velas, telas de diferentes colores y objetos sencillos con una función principalmente simbólica.
- **Tercer Estado.** La encarnación ambigua y no binaria del personaje conduce a la *queerización*, la alienación y la ruptura de los modelos conservadores de la identificación del género/sexo. De este modo, se despojan los axiomas establecidos y se deconstruyen tanto las acciones como las relaciones escénicas, estableciendo un nuevo orden narrativo distinto al anterior. Esta condición da lugar a la emergencia de un ente/ser transitorio/*queerizado*, cuya identidad y comportamientos están influenciados tanto por el intérprete como por el personaje, desafiando así las expectativas convencionales, invitando al espectador a reflexionar e interactuar con lo que transcurre en el escenario. Esta presencia escénica, aunque esté asimilada en el cuerpo del actor, se ve inevitablemente influenciada por las intenciones y comportamientos del personaje que interpreta.
- **Obstáculos, límites y desafíos.** Las inversiones teatrales de género/sexo requieren un estudio más profundo y motivos concretos, de lo contrario podrían dar lugar a malinterpretaciones y equívocos por parte del público. Dichos efectos surgen, sobre todo, en escenas con más de un personaje encarnado por actores del género/sexo opuesto, como se observó en el análisis teatral de las tres parejas Clitemnestra-Agamenón, Isabella de Valois-Ricardo II y Sayyidah Zaynab-Yazid I (Tabla 34).

Tales representaciones no binarias, generan en la mayoría de los casos significados y subtextos secundarios, dando lugar a reflexiones interesantes, como el comentario del público sobre los vínculos simbólicos entre la muestra final *Est(¿?)s*¹⁶⁹ *Tres: Clitemnestra, Isabella de Valois y Sayyidah Zaynab* con la represión de la voz femenina en algunos países.

Sin embargo, en algunos casos los códigos visuales atribuidos al género/sexo no cumplen las expectativas del espectador, provocando lecturas ambiguas y rechazo. Un caso notable es la selección de un actor cisgénero para la interpretación de un personaje trans en el espectáculo *Tudo sobre a minha mãe*. Ya sea por decisión del director o de la compañía, ya sea correcta o incorrecta, esta selección dio lugar a la protesta de Keyla Brasil, una espectadora del colectivo trans, lo que destacó otra vez la relevancia de las cuestiones de género, identidad y autenticidad en el teatro contemporáneo.

Las propuestas y/o actos cuyo fin es lograr la igualdad e inclusión de género en el escenario no siempre resultan eficaces. Por el contrario, pueden generar más filtros, restricciones y divisiones, especialmente en lo que respecta a la selección del reparto y la distribución de los papeles entre los actores, como ocurrió en el caso de Keyla Brasil. Como apuntamos al final del capítulo anterior, una de las consecuencias de la protesta de esta activista fue crear más separaciones de las que ya existen, es decir, actores que solo interpretan personajes masculinos, actrices que solo representan personajes femeninos e intérpretes trans que quedan exclusivamente limitados a encarnar papeles de su colectivo.

Si bien el objetivo de la protesta era legítimo, el resultado final podría reforzar barreras en lugar de derribarlas, restringiendo la flexibilidad y creatividad escénica. Para que este tipo de actos genere un impacto más amplio y profundo, sería necesario aplicar un enfoque más extenso, dirigido no solo a un intérprete cisgénero que representa a un personaje trans, sino también al reparto de la obra y el sindicato de actores.

En definitiva, una propuesta teatral inclusiva debería enfocarse en cuestionar y modificar las estructuras que limitan al oficio del actor según la identidad sexual y de

¹⁶⁹ Como subrayamos en la nota a pie número 136 de la tesis, al traducir el título inglés de la muestra final *These Three: Clitemnestra, Isabella y Zaynab*, empleamos el signo de interrogación entre paréntesis para hacer hincapié en la inclusión y reciclaje del género, tanto en el texto como en el escenario, desafiando así la asociación del nombre como uno de los rasgos identificatorios del género/sexo de las personas.

género, en lugar de reforzar divisiones preexistentes. Del mismo modo, un acto crítico estudiado y sistémico tendría mayor potencial para promover la igualdad sin imponer nuevas fronteras, permitiendo que intérpretes de diferentes colectivos exploren todo tipo de papeles sin sufrir las restricciones de una representación normativizada. Más que limitar el debate a la mera correspondencia de la identidad de género del actor y del personaje, el acto de Keyla Brasil o cualquier otro manifestante podría haber propuesto una reflexión más amplia sobre cómo el teatro puede trascender las categorías identitarias y funcionar como un espacio poético de libertad creativa.

- **Impactar en el público.** Para completar el ciclo de reciclaje escénico, es necesaria la participación interactiva del público, ya que es el último, aunque el más crucial eslabón de la cadena de comunicación teatral. De todos los estudios realizados, llegamos a la conclusión de que el comportamiento y la reacción del espectador influye de manera directa en la calidad visual e intelectual de la obra. Sin duda, él puede no estar de acuerdo con lo que ve o, por el contrario, adaptar su mirada y aceptar nuevas propuestas. Por ejemplo, si las representaciones y manifestaciones ambiguas de género del intérprete y/o del personaje no coinciden con sus propios modelos, no tiene muchas opciones más que las siguientes: ser pasivo y continuar asistiendo al evento; resistir, pero fingir y seguir viéndolo, abandonar la sala; protestar en voz alta mientras la obra transcurre en el escenario; o estar abierto, cambiar su percepción y moderar sus expectativas.

Entre dichas posibilidades, creemos que la última opción le permitirá comunicarse con los códigos no familiares, conocer otras perspectivas, reflexionar y generar nuevas interpretaciones. Como señala Brecht (1987) “Instead of sharing an experience, the spectator must come to grips with things” [en lugar de compartir una experiencia, el espectador debe enfrentarse a las cosas] (p. 23, traducido por Sabri Zekri, el 12 de septiembre de 2024). A esta afirmación, añadiríamos que, en lugar de rechazar o resistirse a los cambios, el espectador debe enfrentarse a sí mismo, abrirse a las nuevas propuestas, aceptando que el teatro como la vida es un fenómeno dinámico y en constante transformación.

En última instancia, creemos que la interacción entre el público y la escena no se basa únicamente en la aceptación automática de lo que se le presenta, ni en su rechazo, sino en su capacidad crítica para cuestionar, reconfigurar y enriquecer el contenido representado. Así, el espectador del teatro reciclado no es un mero

observador de un evento artístico, sino un participante activo que acepta la invitación de actores para participar en un encuentro teatral vivo que exige flexibilidad, adaptación y contribución a la evolución del pensamiento crítico. Tal como lo caracteriza Grotowski (1971) él es simultáneamente testigo y guerrero de un conflicto entre la máscara cotidiana de mentiras que finge llevar y él mismo (p. 40).

Teatro, humanidad y sociedad. Relaciones, funciones y aportaciones

Por último, queremos cerrar la tesis de una manera poco convencional, compartiendo con el público nuestro recuerdo del encuentro con Rena Mirecka¹⁷⁰, una de las actrices principales de Laboratory Theatre, quien tuvo la oportunidad de trabajar de manera directa con Grotowski (Magnat, 2014: 7). Nuestro encuentro no fue en persona, sino a través de un mensaje filosófico que nos transmitió la naturaleza.

En 2011, tuvimos la oportunidad de llegar por primera vez a Brzezinka¹⁷¹, donde participamos en una serie de talleres de teatro organizados por el Instituto Grotowski. Ese era un momento crucial en nuestra trayectoria teatral. Nos enfrentábamos a desafíos fundamentales respecto al papel del teatro en la sociedad, preguntándonos: ¿Qué es verdaderamente el teatro? ¿Para qué sirve? ¿Qué poder e impacto puede tener? ¿Cuál es la responsabilidad de un artista de teatro ante la sociedad y viceversa? y más cuestiones que hasta hoy se mantienen abiertas. Tuvimos la esperanza de que encontraríamos nuestras respuestas en el este lugar histórico, donde Grotowski junto a sus actores buscaban establecer una relación holística con el teatro.

¹⁷⁰ Irena Kądziołka, 1934–2022, actriz, nacida en una familia polaca en Francia. En 1953, comenzó sus estudios en Państwowa Wyższa Szkoła Aktorska [Escuela Estatal de Actuación] en Cracovia. Adoptó el nombre artístico “Rena Mirecka” durante el último año de sus estudios. En 1959, fue contratada por el Theatre of 13 Rows (posteriormente conocido como Laboratory Theatre) en Opole, donde bajo la orientación de Jerzy Grotowski interpretó en la mayoría de las producciones de la compañía, entre ellas las más destacadas, *Orpheus*, *Cain*, *Kabaret Błażeja Sartre’a*, *Mystery Bouffe*, *Shakuntalā*, *Dziady*, *The Idiot*, *Kordian*, *Akropolis*, *Dr Faustus*, *Studium o Hamlecie*, *The Constant Prince*, *Evangelie* y *Apocalypsis cum Figuris*. El 28 de enero de 1984, Rena fue signataria del documento que confirmaba oficialmente la disolución del Teatro Laboratorio. En 1993, junto con Ewa Benesz, fundó The International Centre of Work Prema Sāyi en Cerdeña, donde continuó con las actividades del Parateatro. Desde 2000, comenzó su colaboración con el Instituto Grotowski en Wrocław, dirigiendo su laboratorio teatral conocido como The Way. En 2010, bajo los auspicios del Instituto estableció The School of Rena Mirecka, impartiendo numerosos talleres y cursos de teatro. Rena Mirecka falleció en agosto de 2022, pocos días antes de nuestra llegada a Wrocław para participar en la residencia artística (The Grotowski Institute, 2022 y s.f.-b [Página web]).

¹⁷¹ Brzezinka es la base forestal del Instituto Grotowski, aislado y rodeado de bosque, cerca del pueblo de Brzezinka, a 46 km de Wrocław. Era uno de los pocos edificios agrícolas supervivientes de la Segunda Guerra Mundial en dicha zona. En noviembre de 1971, Laboratory Theatre lo compró a la familia Jezierscy. Tras su restauración hasta la declaración de la ley marcial en Polonia, en 1981, el edificio fue usado para los proyectos relacionados a las etapas de Parateatro y Teatro de las Fuentes. En 1982, Jerzy Grotowski abandonó el país y nunca más regresó a Brzezinka. Durante los años posteriores, hubo varios intentos para la renovación del edificio. En 2001, gracias a las autoridades de Wrocław, se completó la instalación de un nuevo tejado. Al año siguiente, una vez más financiado por el ayuntamiento, se completaron el resto de las obras. La inauguración del nuevo Brzezinka tuvo lugar durante la conferencia internacional *Jerzy Grotowski: el pasado y el presente de la investigación – Parateatro y Teatro de Las Fuentes*, organizada por el Centro Grotowski del 27 al 29 de septiembre de 2002. A partir de este día, Brzezinka acogió numerosos proyectos, entre ellos, *Gospels of Childhood* de Teatr Zar, *Rasa* y *Song of Songs* de Maisternia Pisni, *Regula contra Regulam* de La Madrugada’s y *The Leaden Ball* de Song In Between (The Grotowski Institute, s.f.-c [Página web]).

La convivencia con más de quince personas en ese espacio, junto con la participación en actividades parateatrales, se convirtió en una experiencia auténtica, aunque desafiante. Las reglas y condiciones eran estrictas: no usar el móvil, desconectarse del mundo exterior, dedicar largas horas a la concentración en silencio, someterse a un riguroso entrenamiento físico y realizar tareas de cocina, limpieza, recolección de leña y trabajo en el campo. En la tercera noche, comenzamos a pensar en cómo abandonar Brzezinka. Desesperados y cansados de este proceso tan intenso, estábamos convencidos de que en este lugar no encontraríamos nuestras respuestas.

En la madrugada del día siguiente despertamos, ya que era nuestro turno de preparar el desayuno para el grupo. Cuando salimos por la puerta trasera del edificio, en el silencio del amanecer, junto al arroyo que alimentaba un antiguo molino, nos sorprendió un rosal rojo crecido entre los altos abedules blancos. Parecía curioso encontrar un solo rosal en medio del bosque ubicado en una región con duros inviernos. Durante el desayuno preguntamos a Justyna Rodzińska-Nair¹⁷² si sabía algo de cómo el rosal había llegado hasta Brzezinka. Recordamos que ella respondió: “El año pasado, Rena lo plantó aquí. Para ella, el teatro es ‘amor’, a l igual que este rosal” (comunicación personal no editada, presencial, julio de 2011).

Sus palabras resonaron en este trabajo, transformando nuestra percepción teatral. El rosal en medio del bosque se convirtió en un símbolo de belleza, que puede florecer en las circunstancias más complejas. Ya habíamos encontrado la respuesta. En esta nueva visión, el teatro se transforma en un punto de encuentro de autenticidad e inclusión, donde cada uno puede ser verdaderamente quien es, llegando más allá de las etiquetas impuestas. La interpretación, de hecho, es un camino transitorio de auto búsqueda y autorrevelación. El escenario ya no es un mero lugar para la representación de los demás, sino un espacio de conexión y exploración del yo interior. El personaje teatral, lejos de ser un solo papel/*naghsh*/rol, se convierte en un medio intermediario o mejor dicho en un puente de comunicación, estableciendo un diálogo reflexivo entre el intérprete y el espectador. Así, al quitarse la máscara, les permite enfrentar sus debilidades, obstáculos y limitaciones. A partir de este encuentro, emerge del yo interior un nuevo ser cuyos comportamientos trascienden las cualidades materiales; una identidad escénica y *transtemporal*, llena de energía como el fuego, con el deseo de reunirse con su fuente de creación, superando

¹⁷² Junto con Sankar Lal Sivasankaran Nair son maestros de Kalaripayattu y fundadores de Studio Kalai en Wrocław, Polonia (Rodzińska-Nair, 2023).

cualquier división, separación o exclusión por color, raza, género/sexo, etc. A este ente, Grotowski (1971) llama un actuante/*doer* santificado, cuyo objetivo es hacer un autosacrificio para “dar y recibir el verdadero amor” (p.29).

El mensaje de Rena impactó profundamente en nuestra mirada teatral, un eco que perdura hasta hoy. En el año académico 2022-2023, durante el tercer año de doctorado, tuvimos la oportunidad de regresar a Wrocław, aunque esta vez como investigador-intérprete para participar en el programa “Artist Residencies Intended for Theatre Companies and Individual Artists” (The Grotowski Institute, 2022 y s.f.-b [Página web]). Habían pasado diez años desde que recibimos el mensaje de Rena, guardado en forma de aquel rosal solitario en el bosque. Al igual que en el primer viaje, esta vez tampoco la vimos cara a cara, ya que había partido pocos días antes de nuestra llegada. En su funeral, respondimos a su mensaje del “rosal” con tres rosas, colocándolas al lado de su tumba.

Figura 101. *Funeral de Rena Mirecka*



Nota. Por Zekri, S. 2022. Fotografía. Rena Mirecka en la foto sobre la mesa. Cementerio de Wrocław.

Hoy, todos esos grandes nombres —Bertolt Brecht¹⁷³, Peter Brook¹⁷⁴, Jerzy Grotowski¹⁷⁵, Rena Mirecka¹⁷⁶, entre otros— ya no viven entre nosotros. Muchas compañías pioneras de teatro han tenido que cerrar sus puertas o están a punto de hacerlo; Workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richards fue cerrado en 2022 debido a la crisis económica generada por la pandemia de COVID-19 (Richards, 2022: 194); la compañía de Teatr Zar (s.f.-a [Página web]) en 2022, debido a las dificultades económicas, suspendió sus producciones teatrales temporalmente; y Eugenio Barba, el fundador de Odin Teatret¹⁷⁷ abandonó la compañía que había creado durante casi 60 años, en 2022 (Sørensen, 2023 [Recurso electrónico]).

El edificio de Brzezinka se encuentra desde la pandemia nuevamente cerrado por la falta de recursos económicos para su rehabilitación y mantenimiento. Sin embargo, su legado e historia siguen presentes, a solo tres horas del complejo Auschwitz II-Birkenau, campos de concentración y exterminio de seres humanos; un contraste entre el odio y el amor, lo malo y lo bueno, la luz y la oscuridad, conceptos dicotómicos que muchas veces se observan en las obras de teatro. Quizás el rosál que plantó Rena todavía esté allí, bajo los árboles cerca del molino; tal vez haya resistido el gélido invierno o, quizás, se haya reunido con su creadora. Lo cierto es que su mensaje quedó inscrito para siempre en nuestro corazón, y tratamos de transmitirlo contando este recuerdo a más personas.

Creemos que el contacto indirecto con Rena fue como momento de autorrevelación, afirmando que la energía y el amor son las herramientas más eficaces del intérprete para crear su rito teatral, permitiéndole revelar el alma del espectáculo, conectando así con el corazón del espectador. De este modo, un agente actuante/intérprete será capaz de trascender los límites corporales y exponer los aspectos metafóricos del cuerpo humano. En esta condición, el espectador vivirá un momento inolvidable, viendo más allá de lo que transcurre en el escenario, olvidando quién está representando a quién, si es un hombre o una mujer o, por qué se comporta de tal manera, etc. Así, la relación entre el intérprete y el espectador alcanza otro nivel, que no se basa en la decodificación

¹⁷³ 10 de febrero de 1898 - 14 de agosto de 1956.

¹⁷⁴ 21 de marzo de 1925 - 02 de julio de 2022.

¹⁷⁵ 11 de agosto de 1933 - 14 de enero de 1999.

¹⁷⁶ 27 de febrero de 1934 - 27 de agosto de 2022.

¹⁷⁷ Una compañía de teatro ubicada en Holstebro, Dinamarca, fundada por el director de teatro Eugenio Barba en 1964. El Odín es además la base de la International School of Theatre Anthropology (ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral), fundada en 1979 también por Barba, y del Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), fundado en 2002 (Wikipedia contributors, 2022).

materialista de los signos implicados al lenguaje visual, sino en una comunicación más profunda e interiorizada. En este proceso, el reciclaje del género/sexo, sus comportamientos y manifestaciones corporales se convierte en una herramienta para desmaterializar la relación del intérprete consigo mismo y con los demás. La prioridad ya no se radica en la apariencia ni con otras cualidades externas y tangibles, sino en la conversación poética que se establece entre el agente actuante y el agente receptor en un encuentro rito-teatral.

Esta tesis es un inicio de un camino interminable, destacando la necesidad de establecer una relación dinámica entre el teatro y otras disciplinas. Del reciclaje teatral del género al Teatro Reciclado como un género escénico es una trayectoria en constante desarrollo que transcurre tanto en la vida cotidiana como en la experiencia escénica de los cuerpos. Ambos, el teatro y el género son discursos relacionados con la intervención de dos factores vivos: intérprete/agente actuante y espectador/receptor/observador. Este punto común abre la oportunidad para otras personas, cuyas investigaciones abordan temas relevantes, sobre todo aquellas que tienen como objetivo desarrollar propuestas innovadoras centradas en las manifestaciones, interacciones e influencias del género/sexo en el trabajo del intérprete.

Hoy vivimos en un mundo materialista enfrentando con numerosos conflictos y desafíos como la pobreza, el cambio climático, las guerras, la desigualdad, la violencia de género, entre otros. La relación humana está perdiendo su valor. A pesar de todo ello, tenemos la esperanza de que la esencia de la humanidad sobrevivirá y encontrará soluciones pacíficas. Creemos que es nuestra responsabilidad artista e investigadora, replantear la pregunta que había surgido y aún provoca a muchas personas de nuestra disciplina: ¿Qué lugar ocupa el teatro en proponer soluciones y estrategias que traen amor, paz, unidad, igualdad e inclusión en la vida cotidiana?

BIBLIOGRAFÍA

- Adibzadeh, S. (2013). *The journey of beauty towards perfection: Zaynab bint 'alī ibn abī tālib and the model of human changes towards developing attributes of walīyat allāh and al-insān al-kāmil* [Tesis de Máster, Universidad del Temple]. (Order No. 1540237). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global; ProQuest One Academic. (1416413849). Recuperado de <https://www.proquest.com/dissertations-theses/journey-beauty-towards-perfection-zaynab-bint-ali/docview/1416413849/se-2> (consultado el 29 de enero de 2024).
- Aghaie, K. S. (2004). *The martyrs of karbala: Shi'i symbols and rituals in modern iran* (1st ed.). University of Washington Press.
- Aghaie, K. S. (Ed.) (2005). *The women of Karbala ritual performance and symbolic discourses in modern Shi'i Islam*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/709362> (consultado el 20 de mayo de 2023).
- Akbarzadeh, H. (el 16 de diciembre de 2012 [26 de azar de 1391SH.]). *Barrasí va tahlil-e ma'nāyeh «naghsh» dar beytí bahs-barangiz az Hafez* [Estudiar el significado de «naghsh» en un polémico verso de Hafez] [Artículo publicado en el blog]. En *Zabān va Adabiyāt-e farsī motevaseteh- Khorāsān-e Razavi*. Recuperado de <http://adabdanan90.blogfa.com/post/125> (consultado el 20 de mayo de 2023).
- Alexander, S. M. C. y Wells, S. W. (Eds.). (2001). *Shakespeare and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Al-Ŷazāery, N. S-al. (2004 [1425 Hijri]). *Al-khasaeso Al-Zaynabbiyah, Vol 1* [Las características de Zaynab] (1ª ed.). Dar Al-Hura. Recuperado de <http://pdf.lib.eshia.ir/97628/1/42> (consultado el 29 de enero de 2024).
- Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles* (V. García Yebra, Ed. y Trad.). Gredos.
- Aston, E. (2005). *An introduction to feminism and theatre*. Routledge.
- Attar, D-Ud. F. (2015). *El Lenguaje de los pájaros* (C. Janés, Ed. y Trad.). Alianza.
- Austin, J. L. (1975). *How to Do Things with Words* (2ª ed.). Oxford University Press.
- Austin, J. L. (2018). *How to do things with words*. Martino Fine.

- Ball, H. (2002). *The Supreme Court in the Intimate Lives of Americans: Birth, Sex, Marriage, Childrearing, and Death*. New York University Press.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qgh2g> (consultado el 02 de abril de 2023).
- Baydoun, L. (2006). *Mawsuat Karbala* [Enciclopedia de Karbala]. Al-A'lamy.
Recuperado de <https://lib.eshia.ir/86928/1/376> (consultado el 01 de febrero de 2024).
- Beauvoir, S. de. (2008). *El segundo sexo* (2º ed.) (A. Martorell, Trans.). Cátedra.
- Beckett, S. (1993). *Waiting for Godot with a revised text* (J. Knowlson y D. Mac Millan, Eds.). Faber and Faber.
- Benjamin, W. (1966). *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Arca.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht* (J. Aguirre, Ed.). Taurus.
- Berger, A.-E. (2014). *The queer Turn in Feminism: Identities, Sexualities, and the Theater of Gender* (C. Porter, Trad.). Fordham University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt13wzwq4> (consultado el 05 de mayo de 2021).
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro/1*. Guadarrama.
- Beyzai, B. (1965 [1344SH.]). *Namāyesh dar Irān* [El Espectáculo en Irán]. Kavian.
- Beyzai, B. (2020). *Storia del teatro in Iran* (M. Naimi, Trad.; C. Saccone, Preface). Centro Essad Bey (obra original publicada en 1965).
- Bowers, F. T. (1966). *Elizabethan revenge tragedy, 1587-1642*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400877300> (consultado el 30 de septiembre de 2023).
- Boyce, M. (13 de julio de 2011). Āb-Nāhīd. En *Encyclopaedia Iranica I/1* (p.48).
Recuperado de <http://www.iranicaonline.org/articles/ab-nahid> (consultado el 15 de abril de 2024).
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed. y Trad.). Hill and Wang.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro (1-3)* (J. Hacker, Ed. y Trad.). Ediciones Nueva.

- Brecht, B. (1977a). *Bertolt Brecht: Diario de trabajo I. 1938/1941* (W. Hecht, Ed.) Nueva Visión.
- Brecht, B. (1977b). *Bertolt Brecht: Diario de trabajo II. 1942/1944* (W. Hecht, Ed.). Nueva Visión.
- Brecht, B. (1979). *Bertolt Brecht: Diario de trabajo III. 1944/1955* (W. Hecht, Ed.). Nueva Visión.
- Brecht, B. (1987). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed. y Trad.). Methuen & Co. Ltd
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (G. Dieterich, Ed. y Trad.). Alba.
- Brecht, B. (2012). *Teatro completo* (3ª ed.) (M. Sáenz, Ed. y Trad.). Cátedra.
- Brecht, S. (1986). *Queer Theatre: The Original Theatre of the City of New York, from the Mid-60s to the Mid-70s. Book 2*. Methuen Drama.
- Bronski, M. (2023). *El libro de la historia LGTBIQ+*. Akal.
- Brook, P. (1977). *The Empty Space* (reimp.). Harmondsworth Middlesex: Penguin Books (Obra original publicada en 1968)
- Brook, P. (1993). *There are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. Methuen Publishing.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro* (R. Gil Novales, Trad.). Ediciones Península.
- Brubaker, R. (2016). *Trans: Gender and Race in an Age of Unsettled Identities*. Princeton: Princeton University Press.
- Buonaventura, W. (2010). *Serpent of the Nile: women and dance in the Arab World* (2ª ed.). Saqi.
- Butler, J. (1990). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. En S.-E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp.270-282). Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Routledge.

- Butler, J. (1998). From: Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”. En L. Goodman y J. D. Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (pp. 282-287). Routledge.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona* (R. Valls, Ed. y Prefacio; E. Oliver, Trad.). El Roure.
- Butler, J. (2010). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (2ª ed., reimp.). Routledge. (obra original publicada en 1990).
- Butler, J. (2011). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (4ª ed., reimp.) (M.ª A. Muñoz, Ed. y Trad.) Paidós Iberica Ediciones S.A. (obra original publicada en 1999).
- Butler, J. (2017). When Gesture Becomes Event. En A. Street, J. Alliot y M. Pauker (Eds.), *Inter Views in Performance Philosophy: Crossings and Conversations* (pp. 171-191). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-349-95192-5_15 (consultado el 20 de mayo de 2022).
- Calderón de la Barca, P., Baczyńska, B., y Slowacki, J. (2009). *El príncipe constante*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Callaghan, D. (2000). *Shakespeare without women: representing gender and race on the Renaissance stage*. Routledge.
- Cansinos-Asséns, R. y Porro, J. (Eds.). (1991). *Antología de poetas persas*. Llípari.
- Carnicke, S. M. (1984). “An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast’ I”: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, 36(4), 481–494. <https://doi.org/10.2307/3206736> (consultado el 12 de septiembre de 2024)
- Carrière, J. y Brook, P. (1982). *The Conference of the Birds. Based on the Poem by Farid Uddi Attar (stage version)*. Dramatic Publishing.
- Case, S.-E. (1985). Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts. *Theatre Journal*, 37(3), 317–327. <https://doi.org/10.2307/3206851> (consultado el 14 de octubre de 2024).
- Case, S. -E. (1988). *Feminism and Theatre*. Routledge.

- Case, S. -E. (Ed.). (1990). *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*. Johns Hopkins University Press.
- Chelkowski, P. J. (1979). *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*. New York University Press.
- Chelkowski, P. J. (2005). Iconography of the Women of Karbala: Tiles, Murals, Stamps, and Posters. En K. S. Aghaie (Ed.), *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam* (pp.119-138). University of Texas Press.
- Cid, Lucas F. (2012). *Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki*. Universitat Jaume I.
- Cixous, H. (1987). *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Théâtre du Soleil.
- Cixous, H. (1999). *Tambours sur la digue: sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*. Théâtre du Soleil.
- Cixous, H. (2010). *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Théâtre du Soleil.
- Cixous, H. (2016). *Politics, Ethics and Performance: Hélène Cixous and the Théâtre du Soleil* (L. Stevens, Ed.). Re. Press.
- Copfermann, É., Corvin, M. y Dort, B. (1988). Le théâtre de tous les possibles (1951-1988). En J. de Jomaron (Ed.), *Le théâtre en France* (pp. 901-959). Armand Colin.
- Corber, R. J. y Valocchi, S. (Eds.). (2003). *Queer studies: an interdisciplinary reader*. Blackwell.
- Cuadro genealogico. Guerra de las Dos Rosas [Fotografía]. (2010). En A. Echevarría Arsuaga y J. M. Rodríguez (Eds.), *Atlas Historico De La Edad Media* (p. 333). Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Dawson, Ashley N. Ms. (2013). Reversal of Gender in Ancient Egyptian Mythology: Discovering the Secrets of Androgyny. *The Oglethorpe Journal of Undergraduate Research*, 1(1/2), 1-7. Recuperado de

<https://digitalcommons.kennesaw.edu/ojur/vol1/iss1/2/> (consultado el 30 de septiembre de 2022).

Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies. (s.f.-a). Bāzyāft (بازیافت) [Hallar, encontrar, lograr, recibir y reciclaje]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://icps.ut.ac.ir/fa/dictionary/%D8%A8%D8%A7%D8%B2%DB%8C%D8%A7%D9%81%D8%AA> (consultado el 15 de junio de 2023).

Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies. (s.f.-b). Naghsh (نقش) [dibujo, papel, rol, pintura]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/%D9%86%D9%82%D8%B4> (consultado el 05 de mayo de 2023).

Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies. (s.f.-c). Pooshidan (پوشیدن) [vestirse, ponerse]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/%D9%BE%D9%88%D8%B4%DB%8C%D8%AF%D9%86> (consultado el 05 de mayo de 2023).

Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies (s.f.-d). Shirzan (شیرزن) [mujer-león]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/%D8%B4%DB%8C%D8%B1%D8%B2%D9%86> (consultado el 05 de mayo de 2023).

Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies (s.f.-e). Taqlid (تقلید). En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/dehkhoda/%D8%AA%D9%82%D9%84%DB%8C%D8%AF> (consultado el 15 de septiembre de 2024).

Dessen, A. C. (1985). *Elizabethan stage conventions and modern interpreters*. Cambridge University Press.

Djaït, H. (2012). Al-Kūfa. En P. Bearman (Ed.). *Encyclopaedia of Islam New Edition Online* (EI-2 English). Brill. http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0536 (consultado 30 de enero de 2024).

Duchamp, M. (1995). *Marcel Duchamp*. Polígrafa.

- Duque Acosta, C. A. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. Santiago de Cali - Valle del Cauca: *Revista de educación y pensamiento*, (17), 85-95. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396> (consultado el 14 de junio de 2021).
- Duras, M. (1979). *Moderato Cantabile* (H. Hell, Ed.). Minuit.
- Ebrahim, A., Hirtenstein, S., y Brown, T. b. K. (2017). Darwīsh (Dervish). En W. Madelung and F. Daftary (eds.), *Encyclopaedia Islamica* [Recurso electrónico]. Brill. https://doi.org/10.1163/1875-9831_isla_COM_035987 (consultado el 12 de septiembre de 2023).
- Echevarría Arsuaga, A. y Rodríguez, J. M. (2003). *Atlas histórico de la Edad Media*. Acento Editorial.
- El Corán. Texto árabe de la edición oficial patrocinada por el rey Fuad I de Egipto, El Cairo, 1923* (J. Cortés, Trad.). (1999). Herder.
- El Shazly, S. (2010). *The Art of the Dervishes: A Cultural Perspective*. Cairo Press.
- Ernst, C. W. (1999). *Sufismo: una introducción esencial a la filosofía y la práctica de la tradición mística del Islam*. Oniro.
- Esposito, J. L. (Ed.). (2004). *The Oxford Dictionary of Islam*. Oxford University Press.
- Esquilo. (1980). *La Orestíada (Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides)* (1ª ed.). (V. L. Soto, Ed. y Trad.). Juventud.
- Esquilo. (1986). *Tragedias* (B. Perea Morales, Ed. y Trad.). Gredos.
- Esquilo. (1992). *Les Euménides* (H. Cixous, Trad.). Théâtre du Soleil
- Esquilo. (2010). *Prometeo encadenado* (B. Perea Morales y F. Rodriguez Adrados, Eds y Trads). Gredos.
- Esquilo. (2011[1390SH.]). *Āisijulus. Maḡmueh Āsār* [Esquilo. Obras completas] (A. Kowsari, Ed. y Trad.). Ney.
- Esquilo. (2021). *La Orestea*. (J. L. Calvo Martínez, Ed., Trad. y Notas). Universidad de Granada.
- Farhat, H. (1990). *The dastgah concept in Persian music*. Cambridge University Press.

- Farrokhi, H. (2009). Jāygāh-e eẓtemāi-e zanān dar namāyesh-hāye Shādī-āvar [El estado social de las mujeres en los espectáculos divertidos]. *Revista de Sahneh*, (69), 62-66.
- Fassihi, F. (2023). An Innocent and Ordinary Young Woman. En *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2023/09/16/world/middleeast/mahsa-amini-iran-protests-hijab-profile.html> (consultado el 10 de octubre de 2023)
- Ferdowsi, A.Q. (1986 [1366SH.]). *Shāhnāmeḥ* [El Libro de los Reyes] (Vol. 1), (J. Motlagh-Khaleghi, Ed.). Biblioteca Persica.
- Ferdowsi, A.Q. (2005). *Shāhnāmeḥ Ferdowsi - The Epic of the Kings by Ferdowsi*. (S. Shahriari, Ed. y Trad.). Recuperado de <https://shahnameh.net/> (consultado el 14 de abril de 2024).
- Ferdowsi, A.Q. (2011). *The Epic of the Kings. Shah-Nama: the national epic of Persia* (A. Banani, Ed. y R. Levy, Trad.). (Obra original publicada en 1967). <https://doi.org/10.4324/9780203833087> (consultado el 20 de junio de 2022).
- Ferdowsi, A.Q. (2015 [1394SH.]). *Shāhnāmeḥ* [El Libro de los Reyes] (Vols. 1-8), (J. Motlagh-Khaleghi, Ed.). Sokhan.
- Fernández Cardo, M. J. (2009). Nouveau roman. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España* (pp. 839-841). Gredos.
- Ferris, L. (1990). *Acting women: images of women in theatre*. London: Macmillan.
- Firuzabadi, Y-ben. M. M. al-. (1952 [1371 Hijri]). *Al-Qamus Al-Muhit* (Vol 1), [Diccionario Oceánico, Volumen primero]. Shirkatah Maktabah wa Matba'ah Mustafa Al-Babi Al-Halabi wa Awladihu.
- Flaskerud, I. (2005). Oh, My Heart Is Sad. It Is Moharram, the Month of Zaynab: The Role of Aesthetics and Women's Mourning Ceremonies in Shiraz. En K. S. Aghaie (Ed.), *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam* (pp.65-92). University of Texas Press.
- Foley, H. P. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton University Press.
- Fonseca Hernández. C. y Quintero Soto. M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. Ciudad de México: *Sociológica (México)*, 24 (69), 43-60. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4396994> (consultado el 10 de septiembre de 2021).

Fortier, M. (1997). *Theory/theatre: an introduction*. Routledge.

Foucault, M. (1974/2002). *El orden del discurso* (A. González Troyano, Ed. y Trad.). Tusquets.

Foucault, M. (1994). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (9ª ed.), (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI de España Editores, S.A.

Foucault, M. (2009a). *Historia de la Sexualidad 1, La voluntad de saber* (2ª ed., 3ª reimp.), (J. Varela, F. Álvarez-Uría, Eds. y Trans.). Siglo XXI de España Editores, S.A.

Foucault, M. (2009b). *Historia de la sexualidad 2, El uso de los placeres* (5ª ed., 2ª reimp.), (J. Varela, F. Álvarez-Uría, Eds. y Trans.). Siglo XXI de España Editores, S.A.

Foulkes, R. (Ed.). (1987). *Shakespeare and the Victorian stage*. Cambridge University Press.

Fraga Iribarne, A. (2001). *De Electra a Helena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*. Horas y Horas.

Frank, M. (2002). *Gender, theatre, and the origins of criticism: from Dryden to Manley* (1ª ed.). Cambridge University Press.

Freud, S. (2018). *Tótem y Tabú: algunas concordancias entre la vida anímica de los salvajes y la de los neuróticos, 1912-1913* (M. J. Chamorro, Ed. y Trad.). Akal.

Freud, S. (2020). *Totem and taboo: resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*. Warsaw: Ktoczyta.pl.

Frota, G. (2023, 2 noviembre). Xerazade chega ao Bando para desafiar o poder [Recurso electrónico]. *Revista Público* [En línea]. Recuperado de <https://www.publico.pt/2023/11/02/culturaipsilon/noticia/xerazade-chega-bando-desafiar-2068731> (consultado el 23 de septiembre de 2024).

- Gall, V. H. (20 de febrero de 2009). Naqš-e Rostam [En línea]. En *Encyclopaedia Iranica*. Recuperado de <https://www.iranicaonline.org/articles/naqs-e-rostam> (consultado el 20 de mayo de 2023).
- Gay, P. (1994). *As she likes it: Shakespeare's unruly women*. Routledge.
- Gené, C. J. (1985). Personaje y actor. En L. G. Lorenzo (Ed.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro Clásico Español* (pp. 67-73). Taurus.
- Genzken, I., Farquharson, A., Diederichsen, D. y Breitwieser, S. (Eds.). (2006). *Isa Genzken*. Phaidon.
- Goodman, L. (1993). *Contemporary Feminist Theatres: To each her own*. Routledge.
- Grémaux, R. (1993). Woman becomes man in the Balkans. En G. Herdt (Ed.), *Third Sex Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (pp. 241-282.). Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16t6n2p> (consultado el 01 de agosto de 2023).
- Grotowski, J. (1971). *Hacia un teatro pobre* (2ª ed.), (M. Glantz, Trad.). Siglo XXI Editores S.A.
- Grotowski, J. (1982). *Towards a poor theatre* (reimp.), (E. Barba Ed. y P. Brook, Prefacio). Methuen & Co. Ltd.
- Gurr, A. (2004). *The Shakespearean stage: 1574-1642* (3ª ed.). Cambridge University Press.
- Hare, T. (1999). *ReMembering Osiris. Number, Gender, and the Word in Ancient Egyptian Representational Systems*. Stanford University Press.
- Harrauer, C., Hunger, H., Fernández Nieto, F. J., Martínez Riu, A. y Molina Gómez, J. A. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. Herder.
- Hjort, M. y Mackenzie, S. (Eds.). (2003). *Purity and provocation: Dogma 95*. British Film Institute.

- Hodge, A. (2010). *Actor training*. London y New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203861370> (consultado el 12 de septiembre de 2024)
- Howard, J. E. (1998). Cross-Dressing, the Theatre and Gender Struggle in Early Modern England. En L. Goodman y J. de Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (pp. 47-51). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203143926> (consultado en el 03 de septiembre de 2021).
- Hunt, A. y Reeves, G. (1999). *Directors in Perspective: Peter Brook*. Cambridge University Press.
- Ibsen, H. (1980). *Un enemigo del pueblo* (M. Ferré y -B. J. Alique, Trads.). MK Ediciones.
- Ibsen, H. (2003). *Ibsen's selected plays: authoritative texts of Peer Gynt, A doll house, The wild duck, Hedda Gabler, The master builder: backgrounds, criticism* (B. Johnston, Ed.). W. W. Norton and Company.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Cátedra.
- Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (R. S. C. Sánchez, Trad.). Akal.
- José Prades, J. de. (1962). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Kamps, I. y Barker, E. D. (1995). *Shakespeare and Gender: a history*. Verso.
- Karam, A. (2016). *The Sufi Tradition: Spirituality and Art*. Oxford University Press.
- Karanović, S. (Director). (1991). *Virdžina [Virgina]* [Película]. Centar Film, Constellation Productions, Maestro Film, Hachette Première et Cie, UGC Images.
- Kashifí Sabzevari, W. H. (2019 [1398SH.]). *Rawḍat al-shūhadā* [El Carmen de los mártires] (M. Roshan, Rev. y Ed.). Sedayeh Moaser.
- Kassam, Z. y Blomfield, B. (2015). Remembering Fatima and Zaynab: Gender in Perspective. En F. Daftary, A. Sajoo y S. Jiwa (Eds.), *The Shi'i World: Pathways in Tradition and Modernity* (pp. 211-228). I.B. Tauris.

- Keller, M. L. (1988). The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality, and Rebirth. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 4(1), 27–54. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25002068> (consultado el 25 de noviembre de 2023).
- Keyssar, H. (1996). *Feminist Theatre and Theory* (1ª ed.). Macmillan Press LTD.
- Kittelä, I. S. (2009). The queen ancient and modern: Aeschylus' Clytemnestra. *New Voices In Classical Reception Studies*, (4), 123-143. Recuperado de <https://fass.open.ac.uk/research/newvoices/issue4> (consultado el 25 de septiembre de 2023).
- Knecht, R. (2007). *The Valois. Kings of France 1328-1589*. Hambledon Continuum.
- Kommerell, M. (1990). *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Visor.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between men: english literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Kosofsky Sedgwick, E. y Parker, A. (Eds.). (1995). *Performativity and performance*. Routledge.
- Koucheh-zadeh, R. y Azarm, M. (2022). Investigating Early Dramaturgy and Theatre Directing in the Shabih'khani of the Qajar Era. *TDR: The Drama Review* 66(1), 7-36. <https://doi.org/10.1017/S1054204321000745> (consultado el 20 de febrero de 2023).
- Kwon, Y. K. (1990). The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The Case of Asobi. En S. -E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre* (pp. 316-327). Johns Hopkins University Press.
- Laqueur, T. W. (1994). *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra.

- Las Mil Noches y Una Noche* (Vols. 1 y 2) (V. B. Ibáñez, Ed. y Trad.). (1978). Círculo de Lectores, S.A.
- Law, A. H., y Gordon, M. (1996). *Meyerhold, Einsenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. Mac Farland and Company.
- Le Berton, D. (2008). *Jāmeḥ-shenasy-e badan* [Sociología del cuerpo] (N. Fakooḥi, Trad.), Sales. (obra original publicada en 1992).
- Le Berton, D. (2002). *Sociología del cuerpo* (P. Mahler, Trad.). Nueva Visión. (obra original publicada en 1992).
- Léal, B., Piot, C., Bernadac, M.-L. y Leymarie, J. (2003). *Picasso total: 1881-1973*. Polígrafa.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. Continuum.
- Leggatt, A. (1990). *Shakespeare's Political Drama: the history plays and the roman plays*. Routledge.
- Lehmann, H. -T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trad.). Routledge.
- LePetitLitteraire, Quinaux, É. y Wauquez, M. (2016). *Moderato Cantabile de Marguerite Duras (analyse de l'oeuvre): Analyse complète et résumé détaillé de l'oeuvre*. Lemaitre Publishing.
- Lesser, Z. (2015). *Hamlet after Q1: an uncanny history of the Shakespearean text* (1ª ed.). University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812290394> (consultado el 18 de febrero de 2023).
- Lopez Román, B. y Hagen, H. K. (2001). *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo*. Comares.
- Lorca, G. F. (2017). *Yerma*. Barcelona: Plutón.
- Lusa. (28 de octubre de 2023). O Bando abre tetralogia sobre «As mil e uma noites» com a coragem de «Irmã persa» [Recurso electrónico]. *RTP Noticias* [En línea]. Recuperado de https://www.rtp.pt/noticias/cultura/o-bando-abre-tetralogia-sobre-as-mil-e-uma-noites-com-a-coragem-de-irma-persa_n1525153 (consultado el 23 de septiembre de 2024).

- Magnat, V. (2014). *Grotowski, women, and contemporary performance: meetings with remarkable women*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203068069> (consultado el 12 de septiembre de 2024)
- Mahani, M. A.N. (2013). *The holy drama: Persian passion play in modern Iran* (1ª ed.). Leiden University Press. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32876> (consultado el 20 de abril de 2023).
- Maleki, A., Azizi, M. y Shahbazi, K. (2019a [1398 SH.]). Functions, Forms, and Meanings of Women's Cheerful Performances during the Qajar Era. *Jornal of Social Sciences*, 26 (86), 186-219. <https://doi.org/10.22054/qjss.2019.38777.2016> (consultado el 20 de junio de 2022).
- Maleki, A., Azizi, M. y Shahbazi, K. (2019b). Reviewing influence of Mono Sanctuary on the Concealed Feminine Role in Shabih & Takht Houzi Rites at Ghajar Dynastic. En M. Naserbakht (Ed.), *Majmoomeh maqālāt-e Sheshomin Seminār-e Beinol melaly-e Namāyesh-hāyeh Ainy va Sonaty* [Actas del VI Seminario Internacional de Espectáculos Rituales y Tradicionales] (pp. 275-291). Namāyesh.
- Mariño Ferro, X. R. (2016). *Imágenes de la mujer y del hombre: símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género*. Trea.
- Martín Casares, A. (2008). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales* (2ª ed.). Cátedra.
- Mathijs, E. y Mendik, X. (2011). *100 Cult Films*. Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.
- Ma'ylisi, -al. B. M. (1983 [1403Hijri.]). *Biḥār al-'Anwār al-Jāmi'ah li-Durar 'Akhbār al-'A'imma al-Aṭḥār* (Vol. 45) [Océanos de Luces: un Compendio de las Perlas de las Narraciones de los Puros Imānes] (pp. 132-135). Muasasat Alwafaa'. Recuperado de <https://lib.eshia.ir/11008/45/132> (consultado el 20 de mayo de 2022).
- McClure, L. (1999). *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton University Press.

- McGrigor, M. (2016). *The Sister Queens: Isabella and Catherine de Valois*. The History Press.
- McMullan, G., Orlin, L. C. y Vaughan, V. M. (Eds.). (2020). *Women making Shakespeare: text, reception, performance*. Bloomsbury Arden Shakespeare. <https://doi.org/10.5040/9781472539397> (consultado el 18 de julio de 2022).
- Mealey, L. (2000). *Sex Differences: Development and Evolutionary Strategies*. Academic Press.
- Mehrgan, O. (2011[1390SH.]). *Az chizhāyeh bimasraf. Yād-dāshthai dar bāb-e Honar* [De cosas inútiles. Notas sobre Arte]. Gam-e Nou.
- Meli, M. (2019 [1398 SH.]). Motāleh va bāz jāni-e ostoureh ātash va Siyāvash dar negārehayeh divāri-e Panjakent-e Samarqand [Estudio y reinterpretación del mito del fuego y Siyāvash en las pinturas murales de Panjakent de Samarcanda]. *Pajouhesh dar honar va oloum-e ensani*, 4 (7/21), 1-8. Recuperado de <https://civilica.com/doc/1242752> (consultado el 24 de abril de 2023).
- Mink, J. (2004). *Marcel Duchamp, 1887-1968: el arte contra el arte*. Taschen.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental* (J. Herrera, Trad.). Fernando Torres.
- Mitter, S. (2001). *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook* (1ª ed.). Taylor and Francis.
- Mohandespour, F. (2011). *Zanānegi va Revāyat-gari dar Hezār-o Yek Shab* [Feminidad y Narratividad en Las Mil Noches y Una Noche]. Ney.
- Moral, J. M. del. (Ed.). (2007). *Antonio Pérez*. La Fábrica.
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica* (M. C. Sánchez, Trad.). Nerea.
- Mottahedeh, N. (2005). Ta 'ziyeh: A Twist of History in Everyday Life. En K. S. Aghaie (Ed.), *The women of Karbala ritual performance and symbolic discourses in modern Shi'i Islam*, (pp.25-44). University of Texas Press.
- Moure, G. (1988). *Marcel Duchamp*. Polígrafa.
- Müller, H. (1986). *La maquina hamlet*. Cuadernos de Cántiga.

- Muñoz, A. C., Romero, R. E. y Martínez, B. M. (2009). *El Teatro del Género/El Género del Teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. Fundamentos.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Muñoz Muñoz, A. M., Sánchez Espinosa, M. A., y Gregorio Gil, C. (Eds.). (2007). *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Universidad de Granada.
- Musso, O. (1985). Protagonista y antagonista. En L.G. Lorenzo (Ed.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro Clásico Español* (pp. 13-18). Taurus.
- Naficy, H. (2002). Identity Politics and Iranian Exile Music Videos. En A. R. Young (Ed.), *Music, Popular Culture, Identities* (pp. 229-247). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004334120_013 (consultado el 10 de julio de 2022).
- Najafi, A. M. (2019). *Grotowski in Iran*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Narotzky, S. (1995). *Mujer, mujeres, género: una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Narshakhi (Naršahī), A. B. M. i. J. a.-. (1954). *The History of Bukhara* (R. N. Fraye, Ed. y Trad.). Mediaeval Academy of America.
- Naserbakht, M. H. (2007[1386SH.]). *Naghsh-pooshí dar Shabih-jānī: Osūl va qavā'ed-e bāzīgārī (naghsh-pooshī) dar shabih-janī va raveshe sonnati-e shabih-jān [Naghsh-pooshi (vestir la figura o imitación de papel) en el teatro shabih-jānī. Reglas, convenciones y métodos]*. Namāyesh.
- Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia* (B. J. Llinares, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Noble, T. y Webster, S. (2005). *The new barbarians: [exposición], 08 abril- 05 junio 2005, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

- Nueva gramática de la lengua española, Morfología, Sintaxis I* (Vol I). (2009). Espasa Libros, S.L.U.
- Panaino, A. (20 de julio de 2005). Tištrya. En *Encyclopedia Iranica*. Recuperado de <https://www.iranicaonline.org/articles/tistrya-2> (consultado el 20 de enero de 2024).
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós.
- Pavis, P. (1986). Sobre la noción brechtiana de “Gestus”. *Revista Conjunto*, (69), 107-116. Ediciones de la Casa de las Américas.
- Pérez Navarro, P. (2008). *Performatividad, género e identidad en la obra de Judith Butler contemporáneo* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada]. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=115960> (consultado el 05 de junio de 2021).
- Planella Ribera, J. (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Editorial Desclée de Brouwer.
- Platón. (1988). *Diálogos IV: República* (C. E. Lan, Eed. y Trad.). Gredos.
- Platón. (2014). *Diálogos, II: República; Parménides; Teeteto* (C. E. Lan, M.^a I. Santa Cruz, Á. V. Campos, Trads.). Gredos.
- Porter, A. (1988). En D. Williams (Ed.), *Peter Brook: A Theatrical Casebook* (pp. 191-198). Methuen & Co. Ltd.
- Propp, V. (1984). *Theory and history of folklore* (A. Liberman, Ed.; A. Y. Martin y R. P. Martin, Trads.). University of Minnesota Press.
- Propp, V. I. (2011). *Morfología del cuento* (1ª ed.) (F. Díez del Corral, Trad.). Akal.
- Pruner, M. (2006). *A Fábrica do Teatro*. Galaxia.
- Purcell, S. (2020). *Shakespeare in the Theatre: Mark Rylance at the Globe*. Bloomsbury y Arden. <https://doi.org/10.5040/9781472581754> (consultado el 05 de julio de 2021).
- Qa’emi, A. (1982). *Naqshe-e zanān dar tārij-e Ashūrā* [El papel de las mujeres en la historia de Ashūrā]. Shafagh.

- Qorashi, Sh. B. (1998 [1419 Hijri]). *Al-Sayyidah Zaynab*. Dar Al-Tarif.
- Qutbuddin, T. (2005). Zaynab Bint 'Alī. En L. Jones (Ed.), *Encyclopedia of Religion* (14 Vol., 2ª ed.) (pp. 9937-9938). Macmillan Reference USA. Recuperado de <https://archive.org/details/encyclopediaofre0014unse/mode/2up> (consultado el 29 de enero de 2024).
- Richards, T. (1995). *At work with Grotowski on physical actions*. Routledge.
- Richards, T. (2022). Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. *TDR: The Drama Review*, 66(3), 194–195. <https://doi.org/10.1017/S1054204322000478> (consultado el 23 de septiembre de 2024).
- Rincón Ríos, F. y Sánchez Enciso, J. (1983). *Útiles para...La fábrica del teatro*. Universitat Autònoma, Institut de Ciències de l'Educació.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. Minuit.
- Robinson, B. W. (2013). *The Persian book of kings: An Epitome of the "Shahnama" of Firdawsi* (1ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315029443> (consultado el 24 de febrero de 2022).
- Rodríguez, J. C. (Ed.). (1998). *Brecht, siglo XX*. Comares.
- Rodzinska-Nair, J. (2023). *Kalarippayattu. A Holistic Martial Art from India*. Ajourweda i kalari.
- Roose-Evans, J. (2001). *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*. Routledge.
- Rubin, W. (Ed.). (1980). *Pablo Picasso: retrospectiva: [catálogo de la exposición celebrada en] The Museum of Modern Art, Nueva York*. Polígrafa.
- Rumi, M. D-al. Ŷ. (1999). *Ŷázábāt-e Elahiyeh: montajabat koliyat-e Diwān-e Shams-e Tabrizi* [Llamadas divinas: poemas selectos del Diwān de Shams Tabrizi] (A. Izad-Gashsb, Ed. y Trad.). Haghighat.
- Rutter, C. C. (2001). *Enter the body: women and representation on Shakespeare's stage*. Routledge.

- Salata, K. (2012). *The unwritten Grotowski: theory and practice of the encounter* (1ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203078969> (consultado el 04 de mayo de 2022).
- Salvat, R. (1985). Personaje y tipo social. En L. G. Lorenzo (Ed.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro Clásico Español* (pp. 267-279). Taurus.
- Sandfort, T. y Schuyf, J. (2000). *Lesbian and gay studies: An introductory, interdisciplinary approach*. Sage Publications.
- Sanz Albiñana, B. (2016). *Shakespeare: sexualidad y orden social: sociedad y teatro en los inicios de la modernidad inglesa*. Universidad de Alicante.
- Sayers, J. (2020). *Sigmund freud: The basics*. Taylor & Francis Group.
- Schechner, R., y Turner, V. W. (1985). *Between theater & anthropology* (1st ed.). University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812200928>
- Schechner, R. y Welford, L. (Eds.). (2001). *The Grotowski sourcebook*. Routledge.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: an introduction*. Routledge.
- Schechner, R. (Ed.). (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción* (R. S. Albán, Ed. y Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Schmidt, P-, H. (15 de agosto de 2006). Mithra I in old Indian and Mithra in old Iranian. En *Encyclopaedia Iranica*. Recuperado de <https://www.iranicaonline.org/articles/mithra-i> (consultado el 15 de abril de 2024).
- Schoch, R. (2021). *A Short History of Shakespeare in Performance: From the Restoration to the 21st Century*. Cambridge University Press.
- Shahidi, E. (2001[1380SH.]). *Ta'ziyeh and Ta'ziyeh khāni in Tehran. A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Ta'ziyeh from the Beginning to the End of Qajar Era*. Daftar-e Pajoohesh-hāyeh Farhangi [Iran Cultural Studies].
- Shakespeare, W. (s.f.). *The tragedy of King Richard II* (C.H. Herford, Ed.). Blackie & Son.

- Shakespeare, W. (1879). *Hámlet príncipe de Dinamarca* (W. Mac-Pherson, Ed.). Imprenta de Fortane.
- Shakespeare, W. (1968). *El Rey Ricardo II - La vida y la muerte del Rey Juan* (A. L. Marín, Ed.). Espasa-Caple, S.A.
- Shakespeare, W. (1997). *The Complete Works* (W. S. Wells y G. Taylor, Eds.). Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (2008). *Teatro Selecto* (Vols. I y II) (-L. Á. Pujante Ed.). Espasa-Calpe, S.A.
- Shay, A. (1995). “Bazi-ha-ye Nameyeshi” Iranian Women’s Theatrical Plays. *Dance Research Journal*, 27(2), 16–24. <https://doi.org/10.2307/1478018> (consultado en el 04/09/2021).
- Shirazi, F. (2005). The Daughters of Karbala: Images of Women in Popular Shi’i Culture in Iran. En K. S. Aghaie (Ed.), *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi’i Islam* (pp.93-118). University of Texas Press.
- Skjærvø, O. P. (15 de mayo de 2013). Kayāniān vi. Siiāuuaršan, Siyāwaxš, Siāvaš. En *Encyclopaedia Iranica*. Recuperado de <https://iranicaonline.org/articles/kayanian-vi> (consultado el 20 de abril de 2023).
- Smith, J. y Nickas, B. (2008). *Jack Smith: [exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sotoudeh, Gh. (Ed.). (1990 [1969SH.]). *Simāyeh Rostam dar Shāhnāmeḥ. Yek Hezār beyt bargozideh az Shāhnāmeḥ-e Ferdowsi* [La imagen de Rostam en Shāhnāmeḥ. Mil versos seleccionados de Shāhnāmeḥ de Ferdowsi]. Universidad de Teherán.
- Stanislavski, K. (1972). *Mi vida en el Arte* (N. Caplan, Trad.). Buenos Aires: La Pléyade.
- Stanislavski, K. (1977a). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (S. Merener, Trad.). Quetzal.
- Stanislavski, K. (1977b). *El trabajo del actor sobre su papel* (S. Merener, Trad.). Quetzal.
- Stanislavski, K. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (S. Merener, Trad.). Quetzal.

- Stevens, Ch. (2000). Symbols. En B. Zimmerman (Ed.), *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia* (pp. 747 y 748). Garland.
- Street, A., Alliot, J., & Pauker, M. (2017). *Inter Views in Performance Philosophy: Crossings and Conversations*. Palgrave Macmillan.
- Sullivan, N. C. (1990). *The Actor Moves*. Mac Farland and Company.
- Tarifa, F. (2007). Balkan Societies of "Social Men": Transcending Gender Boundaries
Sociétés balkaniques "des hommes sociaux" dépassant les frontières de genre Las
sociedades balcánicas de "hombres sociales": trascender los límites del género.
Societies Without Borders, 2 (1): 75-92.
<http://dx.doi.org/10.1163/187188607X163275> (consultado el 18 de septiembre de 2023).
- The Royal Shakespeare Company. (s.f.). *Richard II Teacher Pack 2013 - The Director's Process* [Recurso electrónico]. Recuperado de <https://www.rsc.org.uk/richard-ii/education> (consultado el 29 de septiembre de 2023).
- Théâtre du Soleil y Thomas, S. (1974). *1789-1793 (La ciudad revolucionaria es de este mundo)*. Cuadernos para el Diálogo.
- Todd, A. y Lecat, J.-G. (2003). *El círculo abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*. Alba.
- Tomkins, C. y Martín Berdagué, M. (2019). *Duchamp* (2ª ed. rev.). Anagrama.
- Tovar, C. R. (2021). Infelix Dido, Reina de Cartago: Víctima trágica del sistema patriarcal. En R. López Gregoris (Ed.), *Mujer y Violencia en el teatro antiguo. Arquetipos de Grecia y Roma* (pp. 113-139). Los Libros de la Catarata.
- Turner, V. W. (1988). *The Anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Veiga Barrio, M. I. (2010). *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada]. Universidad de Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/4926> (consultado el 05 de junio de 2021).
- Vince Pallua, J. (2014). *Zagonetka virdžine. Etnološka i kulturnoantropološka studija*. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.

- Virolleaud, Ch. (1978). Le Théâtre Persan ou le Drame de Kerbéla. En J. Jacquet y J. Auboyer (Eds.), *Les théâtres d'Asie* (2ª ed., reimp.) (pp. 257-269). Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- Vyasa. (2015). *Mahabharata: el mayor poema épico de la India* (J. Pardilla, Ed. y Trad.). Olmak Trade, S.L.
- Walker, B. G. (1983). *The woman's encyclopedia of myths and secrets*. HarperOne.
- Weiss, P. (1966). *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos, representado por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade* (M. Sacristán, Trad.). Grijalbo.
- Weiss, P. (1972). *La Indagación: oratorio en 11 cantos* (J. Muñoz y -E. E. Keil, Trads.). Círculo de Lectores, S.A.
- Williams, D. (1988). *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Methuen & Co. Ltd.
- Williams, D. (2014). *Shakespeare and the Performance of Girlhood*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137024763> (consultado el 10 de octubre de 2023).
- Winnington-Ingram, R. P. (1948). Clytemnestra and the Vote of Athena. *The Journal of Hellenic Studies*, 68, 130–147. <https://doi.org/10.2307/626303> (consultado el 20 de febrero de 2023).
- Wittig, M. (2024). *El pensamiento heterosexual: y otros ensayos* (J. Sáez, y F. J. Vidarte, Trads.). Paidós.
- Wolford, L. y Grotowski, J. (2001). Art as Vehicle, 1986: Performer. En R. Schechner y L. Wolford (Eds.). *The Grotowski sourcebook* (pp. 376-381). Routledge.
- Wong, K. (2013). *Music and gender in English* Magnat, V. (2014). *issance drama* (1ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203080801> (consultado el 15 de febrero de 2023).
- Zeitlin, I. F. (2002). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. En K. L. McClure (Ed.), *Sexuality and gender in the classical world: readings and sources* (pp. 103-138). Blackwell.

- Zekri, S. (Ed., Trad. y Notas). (2012 [1390SH.]). *Tolou-e jorshid dar Kartosheri. Kāvoshi dar ŷanbeh-hāyeh pishro-e (taŷrobeh gar) Teatr-e Jorshid* [Sunrise in Cartoucherie. Work Méthode Expérimental avant garde de Théâtre du Soleil]. Teherán: Ghatreh.
- Zekri, S. (2017). *A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX* [Tesis de Máster, Universidad de Lisboa]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/30355> (consultado el 20 de abril de 2023).
- Zekri, S. (mayo y abril de 2018 [20 de Ordibehesht de 1397 SH.]). *Kārjāneh Bāzyāft-e Teatr || Ka.Ba.Tea. [Theatre Recycling Plant]*. Teherán: *Namāyesh. The Theater Specialized Magazine* 224/49-54.
- Zekri, S. (25 de abril de 2024). *Feminidad y Sabiduría; cocina, fuego y lamentación. Huellas y pistas mitológicas en Shāhnāmeḥ de Ferdowsī* [Ponencia]. Congreso Internacional “Magia y Pensamiento” (1ª ed.), Granada: Universidad de Granada.
- Zekri Arabzadeh, S. (2024). Reciclaje de Género a través de la Tradición Virdžina / Tobelija. *Mundo Eslavo*, (23), 117–133. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meslav/article/view/29178>

WEBGRAFÍA

Agencia EFE. (20 enero de 2023a). Interrumpen en Lisboa la obra de ‘Todo sobre mi madre’ contra el ‘transfake’ [Recurso electrónico]. *Heraldo de Aragón*. Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2023/01/20/interrumpen-lisboa-obra-todo-sobre-mi-madre-contra-transfake-1625814.html> (consultado el 29 de agosto de 2024).

Agencia EFE. (20 de enero de 2023b). Interrumpen en Lisboa la obra de ‘Todo sobre mi madre’ contra el ‘transfake’ [Recurso electrónico]. *SWI, swissinfo.ch*. Recuperado de <https://www.swissinfo.ch/spa/interrumpen-en-lisboa-obra-de-todo-sobre-mi-madre-contra-el-transfake/48221226> (consultado el 29 de agosto de 2024).

American Psychological Association. (2020). *YouTube references*. Recuperado de <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples/youtube-references> (consultado el 09 de junio de 2024).

American Psychological Association. (2023). *References* [Página web]. Recuperado de <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references> (consultado el 10 de abril de 2023).

Anónimo. (11 de septiembre de 2011). Naqashi-e Zohr-e Ashura [Pintura del Medio día de Ashura] [Fotografía]. *Wikimedia Commons*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%D9%8A_%D8%B8%D9%87%D8%B1_%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%88%D8%B1%D8%A7.jpg (consultado el 30 de enero de 2024).

Araya Ignacio, J. (2022). Quiénes son y cómo opera la policía moral de Irán, acusados de la muerte de Mahsa Amini por llevar mal el velo islámico [Recurso electrónico]. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/quienes-son-y-como-opera-la-policia-moral-de-iran-acusados-de-la-muerte-de-mahsa-amini-por-llevar-mal-el-velo-islamico/QK6YUMLHNF6RNK6SS2MYO4KCQ/> (consultado el 28 de agosto de 2024).

Arte Pobre (14 de enero de 2024). En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_pobre (consultado el 25 de abril de 2023).

- 10 Artists Working in Recycled Art. (01 de agosto de 2018). *Artsper Magazine* [Blog]. Recuperado de <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/top-10-of-recycled-art/> (consultado el 20 de noviembre de 2023).
- Auñamendi Eusko Entziklopedia. (s.f.). *Fábrica de teatro imaginario*. Recuperado de <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/fabrica-de-teatro-imaginario/ar-26547/> (consultado el 13 de junio de 2024).
- Ayuntamiento de Granada. (s.f.). *Centro Europeo de las Mujeres Mariana de Pineda B. Actividades del Centro Certamen de Teatro por la Igualdad Mariana Pineda 2019* [Página web]. Recuperado de <https://www.granada.org/inet/wmujer8.nsf/wwwnov/F97499309922BD86C12583EE003DB81C> (consultado el 23 de octubre de 2024)
- Ball, M. (s.f.). *The Oresteia*. Theatricalia [Página web]. Recuperado de <https://theatricalia.com/play/f7g/the-oresteia/production/zfz> (consultado el 22 de diciembre de 2023).
- Bāzsāziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrat-e Zaynab [Representación del sermón de *Sayyidah Zaynab*]. (23 de octubre de 2017 [26 de Aban de 1396]). En *Tasnim News Agency*. Recuperado de <https://tn.ai/1576447> (consultado el 13 de julio de 2023).
- BBC Monitoring. (2016). Who are Islamic ‘morality police’? [Recurso electrónico]. *BBC News*. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-36101150> (consultado el 29 de agosto de 2024).
- Big Art Group. (s.f.-a). *About* [Página web]. Recuperado de <https://bigartgroup.com/about/big-art-group/> (consultado el 28 de septiembre de 2023).
- Big Art Group. (s.f.-b). *Work* [Página web]. Recuperado de <https://bigartgroup.com/work/> (consultado el 28 de septiembre de 2023).
- Bohun, E. (21 de abril de 2018). *Oresteia - Agamemnon part1 1983 (subtitled & cleaned)* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mdv3vkECqXA> (consultado el 22 de diciembre de 2023).

- Caja Ibáñez, A. (06 de septiembre de 2014). *Le roi danse. Rey Sol* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fhVvtvDGSBA> (consultado en el 03 de julio de 2021).
- Caulfield, J. (29 de abril de 2021). *Cómo citar una entrevista en formato APA*. Scribbr. Recuperado de <https://www.scribbr.es/normas-apa/ejemplos/entrevista/> (consultado 09 de junio de 2024).
- Chatzidimitriou, P. (09 de diciembre de 2019) Macbettu: Immersing in the ‘Hollow Crown’ [Recurso electrónico]. *Critical Stages/Scènes critiques (CS/Sc). The IATC journal/Revue de l'AICT*, (20), s.p. Recuperado de <https://www.critical-stages.org/20/macbettu-immersing-in-the-hollow-crown/#end> (Consultado el 24 de junio de 2023).
- Digital LIMC. (2020). *Digital LIMC, DaSCH. Achilleus, Agamemnon, Klytaimestra, Orestes, Telephos*. Recuperado de <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7422744f163ca-a> (consultado el 20 de mayo de 2022).
- Diputación de Granada: Catálogo Virtual Delegación de Cultura (s.f.-a). *Todas las memorias del actor del rey Ricardo II* [Página web]. Recuperado de <https://cultura.dipgra.es/Obras.asp?IdCompania=629&IdObra=1> (consultado el 23 de marzo de 2023).
- Diputación de Granada: Catálogo Virtual Delegación de Cultura (s.f.-b). *Ifigenia Aquí* [Página web]. Recuperado de <https://cultura.dipgra.es/Obras.asp?IdCompania=628&IdObra=1> (consultado el 23 de marzo de 2023).
- 8 Ecological Artists to look out for. (10 febrero de 2021). *Artsper Magazine* [Blog]. Recuperado de <https://blog.artsper.com/en/lifestyle/8-ecological-artists-to-look-out-for/> (consultado el 20 de noviembre de 2023).
- Esmaili, H. (23 de octubre de 2015 [16 de Aban de 1394SH.]). *Ali Dehghan, shabih-jān-e naghsh-e Hazrat-e Zaynab dar Ta'ziyeh* [Ali Dehghan, el actor naghsh-poosh de naghsh de la Señora Zaynab en Ta'zieh] [Fotografía]. Mehr News Agency. Recuperado de <https://www.mehrnews.com/photo/2951618/%D8%B9%D9%84%DB%8C-%D8%AF%D9%87%D9%82%D8%A7%D9%86->

[%D8%B4%D8%A8%DB%8C%D9%87-
%D8%AE%D9%88%D8%A7%D9%86-%D9%86%D9%82%D8%B4-
%D8%AD%D8%B6%D8%B1%D8%AA-
%D8%B2%DB%8C%D9%86%D8%A8-%D8%B3-%D8%AF%D8%B1-
%D8%AA%D8%B9%D8%B2%DB%8C%D9%87](#) (consultado el 30 junio de 2022).

Factoría Echegaray [Página web]. (s.f.). Recuperado de <https://www.teatroechegaray.com/factoriaechegaray/> (consultado el 10 de septiembre de 2023).

Farinha, R. (20 de enero de 2023). Atriz trans invade palco do Teatro São Luiz para protestar contra “transfake” [Recurso electrónico]. *NiT*. Recuperado de https://www.nit.pt/cultura/teatro-e-exposicoes/atriz-trans-invade-palco-teatro-sao-luiz-para-protestar-contr-transfake#goog_rewarded (consultado el 29 de Agosto de 2024).

Fundación Antonio Pérez. (s.f.). *Objetos Encontrados* [Página web]. Recuperado de <https://fundacionantonioperez.com/la-fundacion/antonio-perez/objetos-encontrados/> (consultado el 10 de octubre de 2024).

Geerinck, -W. J. (16 de marzo de 2020). Kitsch. En *Art and Popular Culture Encyclopedia* [En línea]. Recuperado de <http://www.artandpopularculture.com/Kitsch> (consultado el 15 de marzo de 2024).

Geerinck, -W. J. (16 de mayo de 2024). Schlock. En *Art and Popular Culture Encyclopedia* [En línea]. Recuperado de <http://www.artandpopularculture.com/Schlock> (consultado el 20 de mayo de 2024).

González, G. S. y Royo, O. S. (s.f.). Copa ática de figuras rojas [Fotografía]. En *Clitemnestra*. Recuperado de <https://fradive.webs.ull.es/sem/clitemnestradef.htm> (consultado el 08 de diciembre de 2023).

Home. (s.f.). Studio Emad Eddin [Página web]. Recuperado de <https://www.seefoundation.org/> (consultado el 28 de octubre de 2024).

- House of Atreus family tree. (13 de noviembre de 2022) [Fotografía]. En *Wikimedia Commons*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_of_Atreus_family_tree.jpg (Consultado el 15 de enero de 2024).
- In Exitu*. (s.f.). Teatronuovopisabinariovivo [Página web]. Recuperado de <https://www.teatronuovopisabinariovivo.it/event/in-exitu/> (consultado el 01 de mayo de 2024).
- Infinity* [Happening-improvisación, representada en en espacio al aire libre, en 2009]. (15 June de 2014). [Vídeo]. YouTube. Ioannina: University of Ioannina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aOisG8z6D5s> (consultado el 21 de junio de 2023).
- 21st International Ritual & Traditional Theatre Festival* [Documento de convocatoria] (03 de junio de 2023 [13 de jorḡād de 1402SH.]). Īashnvāreh-e Namāyesh-hay Āīnī-Sonati [International Ritual & Traditional Theatre Festival]. Recuperado de https://irtf.theater.ir/fa/167049/Call-for-Entry21st-International-Ritual-&-Traditional-Theatre-Festival?fbclid=IwAR0LDu_l3JIZMzsSsgcodjN1cmaw4bCAwUuwu74yhy_OvJU0x63PwBDQ6jM (consultado el 01 de mayo de 2024).
- Jordão, P. (2021). Transfake:a exclusão de pessoas trans que fortalece os estereótipos na arte [Recurso electrónico]. *IG Queer*. Recuperado de <https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html> (consultado el 29 de agosto de 2024).
- Kitsch. (05 de junio de 2024). En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado de <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kitsch&oldid=1227436754> (consultado el 13 de junio de 2024).
- Krapp's Last Post. (23 de mayo de 2016). *La Merda: con Silvia Gallerano a Pergine* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o5qQ8Vp2Gm4> (consultado el 01 de mayo de 2024).

- Krapp's Last Post. (24 de octubre de 2022). In *Exitu. Entrevista a Roberto Latini* [Vídeo]. YuoTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bcn90OGnYNE> (consultado el 01 de mayo de 2024).
- L'historique*. (s.f.). Théâtre du Soleil [Página web]. Recuperado de <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/l-historique-163> (consultado el 12 de mayo de 2023).
- L'île d'or Kanemu-Jima*. (s. f.). Théâtre du Soleil [Página web]. Recuperado de <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-ile-d-or-2021-2414> (consultado el 20 de mayo de 2022).
- La Cochera Cabaret* [Página web]. (s.f.). Recuperado de <https://www.lacocheracabaret.com/> (consultado el 10 de septiembre de 2022).
- La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea. (11 de octubre de 2019). *Taller de teatro creativo. Reciclaje del género del intérprete en teatro*. Universidad de Granada [Página web]. Recuperado de <https://lamadraza.ugr.es/artes-escenicas/taller-de-teatro-creativo-reciclaje-del-genero-del-interprete-en-teatro/> (consultado el 27 de febrero de 2024).
- La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea. (17 de febrero de 2020). *Reciclaje del género del intérprete en teatro. Muestra Taller de creación*. Universidad de Granada [Página web]. Recuperado de <https://lamadraza.ugr.es/evento/reciclaje-del-genero-del-interprete-en-teatro/> (consultado el 27 de febrero de 2024).
- La Merda*. (s.f.). Teatro.it [Página web]. Recuperado de <https://www.teatro.it/spettacoli/firenze/puccini/2021-2022/la-merda> (consultado el 01 de mayo de 2024).
1789. *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. (s.f.). Théâtre du Soleil [Página web]. Recuperado de <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223> (consultado el 12 de mayo de 2023).
- Langley, N. (19 de diciembre de 2013). *Projected Shadows* by Tim Noble & Sue Webster. *Nialangley* [Blog]. Recuperado de <https://nialangley.com/blog/projected-shadows-by-tim-noble-sue-webster/> (consultado el 27 de noviembre de 2022).

- Les Spectacles*. (s.f.). Théâtre du Soleil [Página web]. Recuperado de <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles> (consultado el 02 de febrero de 2023).
- Macbettu*. (s.f.). Compagnia Teatropersona [Página web]. Recuperado de <https://www.teatropersona.it/en/creations/macbettu/> (consultado el 01 de mayo de 2024).
- Mađra, M. (2021). *Column chart of ups and downs*. Magdalena Mađra [Página web]. Recuperado de <https://magdalenamadra.com/en/works/column-chart-of-ups-and-downs/> (consultado el 25 de octubre de 2022).
- Madra, M. (15 de septiembre de 2021). *Kolumnowy wykres wzrostów i upadków* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hAwFCGOSuNg&t=12s> (consultado el 25 de octubre de 2022).
- MandragoraBCN. (30 de octubre de 2009). *FTI, Fábrica de Teatro Imaginario, 'Flores de Babilonia'* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UbOOjL4iOiI> (consultado el 10 de septiembre de 2022).
- Mardetanha (08 de octubre de 2015). *Honarnamaí-e Baran Kosary ba Siyah bazi dar serial-e Dandoon Tala* [Actuación de Baran Kosary en el teatro *Siyāh bāzi*, en el programa de televisión *Dandoon Talā*] [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b7UtvL5f6CI> (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Marzocca, F. (30 de mayo de 2009). *Mahabharata (P. Brook) - Dharma questions Yudhishtira* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z9daYHvQC9w> (consultado el 20 de diciembre de 2022).
- Mehr News Agency. (29 de agosto de 2015). *Festival of traditional, ritual plays*. Mehr News Agency. Recuperado de <https://en.mehrnews.com/photo/109582/Festival-of-traditional-ritual-plays> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Menati, F. (28 de agosto de 2017). A tilework inside Mu'awin ul-Mulk, Yazid court [Fotografía]. En *Wikimedia Commons*. Recuperado de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_tilework_inside_Mu%27awin_ul-Mulk,_Yazid_court.jpg (consultado el 29 de enero de 2024).

Mendonça, B. (20 de enero de 2023). *Atriz e performer travesti invade o palco do São Luiz a meio da peça “Tudo Sobre a Minha Mãe”, em protesto contra «transfake»* (com vídeo) [Vídeo]. Expresso. Recuperado de https://expresso.pt/cultura/2023-01-20-Atriz-e-performer-travesti-invade-o-palco-do-Sao-Luiz-a-meio-da-pec-a-Tudo-Sobre-a-Minha-Mae-em-protesto-contr-a-transfake--com-video--6af88ef0?utm_source=site&utm_medium=share&utm_campaign=url (consultado el 30 de agosto de 2024).

Mondofilm (10 de abril de 2018). *Flaming Creatures* (1963) [Vídeo]. Internet Archive. Recuperado de https://archive.org/details/aronaamora_yahoo_Fcr (consultado el 15 de marzo de 2023).

Nahda Arts School for Social Theatre (NAS). (s.f.). Jesuit Cairo [Página web]. Recuperado de <https://www.jesuiteg.com/cairo/activitydetails?id=18> (consultado el 28 de octubre de 2024).

National Geographic. (24 de mayo de 2007). *Sworn Virgins* | *National Geographic* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R1IJ990jUfU> (consultado el 10 de mayo de 2023).

Nimbus Film & Zentropa Entertainment. (s.f.). *The Vow of Chastity*. Dogme95.dk – A tribute to the official Dogme95 [Página web]. Recuperado de <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/> (consultado el 10 de noviembre de 2022).

Notre Théâtre • Histoire et sources • Le Théâtre du Soleil [Página web]. (s. f.). Recuperado de <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/le-theatre-du-soleil-169> (consultado el 29 de febrero de 2022).

Pracownia Wideo Instytutu Grotowskiego. (05 de febrero de 2021). *I Come to You River Ophelia Fractured* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SiJR50K3OC8> (consultado el 20 de julio de 2023).

- Quiénes somos*. (s.f.). Nau Côlea [Página web]. Recuperado de <https://naucolea.com/quienes-somos/?lang=es> (consultado el 26 de marzo de 2024).
- Rajabipour Kashayeh, O. (23 de octubre de 2017 [18 Aban de 1396 SH.]). *Namāyesh-e Ta'ziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrateh Zaynab* [Ta'ziyeh de Sermón de Sayyidah Zaynab] [Fotografía]. En *Tasnim News Agency*. Recuperado de <https://tn.ai/1569438> (consultado el 12 de marzo de 2023).
- Razaqnejad, H. (2015). *17th International Ritual & Traditional Theatre Festival* [Fotografía]. Mehr News Agency. Recuperado de <https://en.mehrnews.com/photo/109582/Festival-of-traditional-ritual-plays> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Real Academia Española. (s.f.-a). Expectante. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/expectante?m=form> (consultado el 10 de junio de 2023).
- Real Academia Española. (s.f.-b). Performance. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/performance?m=form> (consultado el 10 de junio de 2023).
- Real Academia Española. (s.f.-c). Hiyab (Hiṡab). En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/hiyab?m=form> (consultado el 28 de agosto de 2024).
- Real Academia Española. (s.f.-d). Cisgénero. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/cisg%C3%A9nero> (consultado el 29 de agosto de 2024).
- Real Academia Española. (s.f.-e). Imán. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/im%C3%A1n> (consultado el 04 de noviembre de 2024).
- Real Academia Española. (15 de julio de 2022). faringal. En *Diccionario histórico de la lengua española* [En línea]. Recuperado de <https://www.rae.es/dhle/faringal> (consultado el 02 de mayo de 2024).

- Recycling Performance Factory. (s.f.-a). *Espéctaculos* [Página Web]. Recuperado de <https://performancefactory.wixsite.com/performance/gallery?lang=es> (consultado el 24 de mayo de 2023).
- Recycling Performance Factory. (s.f.-b). *Talleres* [Página Web]. Recuperado de <https://performancefactory.wixsite.com/performance/workshop-fotos?lang=es> (consultado el 24 de mayo de 2023).
- Sampaio, N. C. (23 de enero de 2023). *Contra transfake: atriz transexual invade palco de teatro durante espetáculo para protestar; veja vídeo* [Vídeo]. Diário de Goiás. Recuperado de <https://diariodegoias.com.br/contra-transfake-atriz-trans-invade-palco-de-teatro-durante-espetaculo-para-protestar-veja-video/273135/> (consultado el 30 de agosto de 2024).
- Sánchez, C. (08 de febrero de 2019a). *¿Cómo citar una fuente de un idioma extranjero y su traducción?* Normas APA (7ª ed.) [En línea]. Recuperado de <https://normas-apa.org/citas/como-citar-una-fuente-de-un-idioma-extranjero-y-su-traduccion/> (consultado el 19 de mayo de 2024).
- Sánchez, C. (08 de febrero de 2019b). *Normas APA – 7ma (séptima) edición*. Normas APA (7ª ed.) [En línea]. Recuperado de <https://normas-apa.org/> (consultado el 19 de mayo de 2024).
- Sermón de la señora Zaynab en Damasco. (10 de marzo de 2024). Wikishia. Recuperado de https://es.wikishia.net/w/index.php?title=Serm%C3%B3n_de_la_se%C3%B1ora_Zaynab_en_Damasco&oldid=29097 (consultado el 05 de junio de 2024).
- Shakespeare Network. (15 de diciembre de 2023). *Agamemnon - The Oresteia Trilogy - Part I -Peter Hall-Aeschylus-1983-4K* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3UyouI7BUsl> (consultado el 20 de octubre de 2024).
- Sørensen, M. Grith. (26 de marzo de 2023). *Interview: Odin Teatret's founder speaks out: It was clear that they wanted to get rid of me* [Recurso electrónico]. Odinteatret.org. Recuperado de <https://odinteatret.org/index.php/2023/03/26/interview-odin-teatrets-founder->

- [speaks-out-it-was-clear-that-they-wanted-to-get-rid-of-me/](#) (consultado el 26 de septiembre de 2024).
- Taras. (06 de marzo de 2018). *Gwanju International Performing Arts Festival*. CITA | International Centre For Theatre Arts. Recuperado de <https://internationalcita.com/en/2014/gwanju-international-performing-arts-festival/> (consultado el 08 de junio de 2022).
- Teatr Zar. (s.f.-a). History of Teatr ZAR [Página web]. Recuperado de <http://teatrzar.pl/en/about/> (consultado el 20 de marzo de 2024).
- Teatr Zar. (s.f.-b). *Kamila Klamut* [Página web]. Recuperado de <http://teatrzar.pl/en/kamila-klamut/> (consultado el 20 de marzo de 2024).
- Teatro O Bando. (14 de noviembre de 2023). *1001 Noites | Irmã Persa* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/WyxBCqLWt4Y?si=JrbSA9k6FNbM5pTF> (consultado el 23 de septiembre de 2023).
- Teatropersona. (26 de julio de 2018). *Macbettu* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y-mHfoqnoCg&t=38s> (consultado el 01 de mayo de 2024).
- Teatrosaoluiz. (20 de enero de 2023). *No seguimento de vários atos de contestação pela representação de uma personagem trans por um ator cis* [Publicación destacada]. Instagram. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CnpMJX_K1z7/?utm_source=ig_web_button_share_sheet (consultado el 30 de agosto de 2024).
- Teatro do Vão: Tudo sobre a minha mãe*. (s.f.). Teatro Municipal do Porto [Página web]. Recuperado de <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/teatro-do-vao-tudo-sobre-a-minha-mae> (consultado el 29 de agosto de 2024).
- Teatro O Bando. (s.f.-a). *1001 NOITES | IRMÃ PERSA (2023)* [Página web]. Recuperado de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2018-2024/1001-noites-irma-persa-2023/> (consultado el 23 de septiembre de 2024).
- Teatro O Bando. (s.f.-b). *Quem somos* [Página web]. Recuperado de <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/> (consultado el 23 de septiembre de 2024).

- The Grotowski Institute. (s.f.-a). *About us* [Página web]. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Recuperado de <http://en.grotowski-institute.pl/> (consultado el 24 de marzo de 2024).
- The Grotowski Institute. (s.f.-b). *Artist residencies intended for theatre companies and individual artists* [Página web]. Recuperado de <http://en.grotowski-institute.pl/projekty/artist-residencies-intended-theatre-companies-individual-artists/> (consultado el 24 de marzo de 2022).
- The Grotowski Institute. (s.f.-c). *Brzezinka* [Página web]. Recuperado de http://www2.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=575&lang=en (consultado el 22 de septiembre de 2024).
- The Grotowski Institute. (s.f.-d). *Kamila Klamut* [Página web]. Recuperado de <http://en.grotowski-institute.pl/prowadzacy/kamila-klamut/> (consultado el 20 de marzo de 2024).
- The Grotowski Institute. (s.f.-e). *Studio Na Grobli* [Página web]. Recuperado de http://www2.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=70&Itemid=72 (consultado el 20 de septiembre de 2023).
- The Grotowski Institute. (07 de diciembre de 2020a). *Grotowski Jerzy*. Grotowski. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego - Encyclopedia [Página web]. Recuperado de <https://grotowski.net/en/encyclopedia/grotowski-jerzy> (consultado el 10 de junio de 2023).
- The Grotowski Institute. (03 de diciembre de 2020b). *Paratheatre*. Grotowski. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego - Encyclopedia [Página web]. Recuperado de <https://grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre> (consultado el 10 de junio de 2023).
- The Grotowski Institute. (15 de abril de 2021a). *Art as vehicle*. Grotowski. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego - Encyclopedia [Página web]. Recuperado de <https://grotowski.net/en/encyclopedia/art-vehicle> (consultado el 10 de junio de 2023).

- The Grotowski Institute. (01 de octubre de 2021b). *Objective Drama*. Grotowski. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego - Encyclopedia [Página web]. Recuperado de <https://grotowski.net/en/encyclopedia/objective-drama> (consultado el 10 de junio de 2023).
- The Grotowski Institute. (22 de agosto de 2022). *Mirecka Rena*. Grotowski. Net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego - Encyclopedia [Página web]. Recuperado de <https://grotowski.net/en/encyclopedia/mirecka-rena> (consultado el 12 de septiembre de 2024).
- The Third Eye. (26 de junio de 2013). *Normal Love by Jack Smith* [Vídeo]. Recuperado de <http://www.thethird-eye.co.uk/normal-love-by-jack-smith/> y (consultado el 15 de marzo de 2023).
- TMW, M. G. (Producer). (2011). *Stanislavsky from the outside in: react and act. Rehearsal models/questions/in class with Stella Adler* [Vídeo]. Los Angeles, CA: TMW Media Group. Recuperado de <https://video.alexanderstreet.com/watch/rehearsal-models-and-questions-with-stella-adler> (consultado el 20 de septiembre de 2024).
- Todos los recuerdos [todas las memorias] del actor del Rey Ricardo II.* (s.f.). Performance Recycling Factory [Página web]. Recuperado de <https://performancefactory.wixsite.com/performance/all-memories-the-king-richard-ii?lang=es> (consultado el el 14 de junio de 2024).
- Tudo sobre a minha mãe.* (s.f.). Teatro do Vão [Página web]. Recuperado de <https://teatrodivao.com/tudo-sobre-a-minha-mae/> (consultado el 29 de agosto de 2024).
- UbuWeb Film. (s.f.-a). *Jack Smith - Flaming Creatures (1962-1963)* [Vídeo]. Recuperado de https://www.ubu.com/film/smith-jack_flaming.html (consultado el 15 de marzo de 2023).
- UbuWeb Film. (s.f.-b). *Jack Smith - Normal Love (1963)* [Vídeo]. Recuperado de https://www.ubu.com/film/smith-jack_normal.html (consultado el 15 de marzo de 2023).

- Unesco. Word Heritage Convention. (22 de mayo de 1997). *Naqsh-e Rostam and Naqsh-e Rajab* [En línea]. Recuperado de <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/898/> (consultado el 22 de mayo de 2023).
- Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial. (2010). *El Ta'zīye, arte dramático ritual* [En línea]. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-taziye-arte-dramatico-ritual-00377> (consultado el 05 de julio de 2021).
- Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial. (2011). *El Naqqāli, narración dramática iraní* [En línea]. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/USL/el-naqqli-narracin-dramtica-iran-00535?USL=00535> (consultado el 15 de abril de 2023).
- Universidad de Granada. (s.f.). *XVII Encuentro Internacional de Teatro de la Universidad de Granada*. Recuperado de <https://www.ugr.es/visitantes/agenda-cultural/xvii-encuentro-internacional-teatro-universidad-granada> (consultado el 02 de julio de 2023).
- Virgen juramentada (23 de octubre de 2023). En *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_juramentada#Comportamiento (consultado el 20 de septiembre de 2023).
- Vivod, M. (26 de marzo de 2021). Virdžina / Tobelija (Montenegro, Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, Serbia, Kosovo). En *Global Informality Project* [Enciclopedia en línea] Recuperado de [https://www.informality.com/wiki/index.php?title=Vird%C5%BEina / Tobelija \(Montenegro, Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, Serbia, Kosovo\)](https://www.informality.com/wiki/index.php?title=Vird%C5%BEina_%2F_Tobelija_(Montenegro,_Bosnia_and_Herzegovina,_North_Macedonia,_Serbia,_Kosovo)) (consultado el 25 de septiembre de 2023).
- Wikipedia contributors. (08 de enero de 2022). Odin Teatret. En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Odin_Teatret&oldid=1064504906 (consultado el 02 de octubre de 2024).
- Wikipedia contributors. (13 de abril de 2023). Cairo Contemporary Dance Center. En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cairo_Contemporary_Dance_Center&oldid=1149660455 (consultado el 28 de octubre de 2024).

Wikipedia contributors. (24 de junio de 2024). Peter Hall (director). En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter_Hall_\(director\)&oldid=1230714932](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter_Hall_(director)&oldid=1230714932) (consultado el 20 de octubre de 2024).

Wikipedia: Transliteración y Transcripción/Persa. (09 de enero de 2024). En *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Transliteraci%C3%B3n_y_transcripci%C3%B3n/Persa (consultado el 05 de junio de 2023).

X-shobhe. (11 de junio de 2011 [21 de khordad de 1390 SH.]). *Cherā keshidan-e (naqāshy) az chehreyeh ma'sum eshkāl dārad va che ahādisy dar in zamīneh vojūd dārad?* [¿Por qué dibujar (pintar) el rostro de los inocentes se considera un acto malo y qué sentencias y consejos existen al respecto?]. Pāsoj be shobahāt va soālāt [Responder a las dudas y preguntas]. Recuperado de <https://www.x-shobhe.com/right/1080.html> (consultado el 29 de enero de 2024).

Yeung, J., Mostaghim, R., Karadsheh, J., Salem, M. y Deaton, J. (2022, septiembre 21). Iranian women burn their hijabs as hundreds protest death of Mahsa Amini. En *CNN*. Recuperado de <https://www.cnn.com/2022/09/21/middleeast/iran-mahsa-amini-death-widespread-protests-intl-hnk/index.html> (consultado el 05 de septiembre de 2023).

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

Entrevistas realizadas

Blaszczyk, P. (27 de febrero de 2023a). *Gender and Theatre. An interview with Przemyslaw Blaszczyk – Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de https://youtu.be/bhzY54_5x-M (consultado el 10 de octubre de 2023).

Blaszczyk, P. (27 de febrero de 2023b). *Gender and Theatre. An interview with Przemyslaw Blaszczyk - Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/dkQwcJMNcec> (consultado el 10 de octubre de 2023).

Dobelman, L. (08 de mayo de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Lucas Dobelman – Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/5PcoYQOm4YI> (consultado el 10 de octubre de 2023).

Dobelman, L. (15 de mayo de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Lucas Dobelman - Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/Ykm1nD5WM08> (consultado el 10 de octubre de 2023).

Efstathiou, S. (04 de abril de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Stamatis Efstathiou Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/UkoYhknpupe> (consultado el 10 de octubre de 2023).

Efstathiou, S. (24 de mayo de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Stamatis Efstathiou Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/pB6Ep8VcpbM> (consultado el 10 de octubre de 2023).

Fret, J. (14 de septiembre de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Jarosław Fret – Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube.

- Recuperado de <https://youtu.be/UUdpBf2qzt0> (consultado el 10 de diciembre de 2023).
- Fret, J. (14 de septiembre de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Jarosław Fret – Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/ehZSkvMx8eo> (consultado el 10 de diciembre de 2023).
- Germaine Berthe, A. C. (27 de mayo de 2022). *Gender and Theatre. An interview with Cécile Andrée Germaine Berthe* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/rvOwq1OUwus> (consultado el 23 de noviembre de 2023).
- Jelić, M. (14 de junio de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Maša Jelić – Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/4FPiIqyux0M> (consultado el 10 de octubre de 2023).
- Jelić, M. (15 de junio de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Maša Jelić - Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de https://youtu.be/97tqWI_Hz68 (consultado el 10 de octubre de 2023).
- Kugacz, A. y Semerci, M. (17 de septiembre de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Aleksandra Kugacz & Mertcan Semerci - Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistado/a por S. Zekri. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/A6w7M0Ikbig> (consultado el 10 de diciembre de 2023).
- Kugacz, A. y Semerci, M. (17 de septiembre de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Aleksandra Kugacz & Mertcan Semerci - Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistados por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/7RHAX36oxLg> (consultado el 10 de diciembre de 2023).
- Lappa, M. (06 de mayo de 2022a). *Gender and Theatre. An interview with Maria Lappa - Part 1* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de https://youtu.be/VKots_6_0jA (consultado el 10 de octubre de 2023).
- Lappa, M. (06 de mayo de 2022b). *Gender and Theatre. An interview with Maria Lappa - Part 2* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/C35uP7JiIcI> (consultado el 10 de octubre de 2023).

- Mądra, M. (19 de noviembre de 2022). *Gender and Theatre. An interview with Magdalena Mądra* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/MePY7lqdXdY> (consultado el 15 de diciembre de 2023).
- Mazgajska, E. (26 de abril de 2024). *Get Ready With Me: Ewa Mazgajska* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/0Ub2qYhELSU> (consultado el 26 de abril de 2024).
- Ortiz, M, G. (13 de julio de 2022). *Gender and Theatre. An interview with Gracia Morales Ortiz* [Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/TcYqzBGFRf0> (consultado el 12 de octubre de 2023).
- Pascual, F. D. (05 de junio de 2022). *Gender and Theatre. An interview with David Fontanillo Pascual* [Entrevista; Audio]. Entrevistado por S. Zekri. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/hUdgfuJFlrA> (consultado el 10 de diciembre de 2023).
- Ruiz Álvarez. R. (19 de julio de 2022). *Gender and Theatre. An interview with Rafael Ruiz Álvarez* [Entrevista; Cuestionario]; Sabri Zekri. Anexo V, p. 617.

Textos inéditos citados

- Alumnado del programa de Movilidad Erasmus. (2009). *Infinity* [Manuscrito colectivo inédito, representado en el espacio al aire libre de la Universidad de Ioannina]. Center for the Study of the Hellenic Language and Culture DI.K.E.P.P.E.E. “Stavros Niarchos”, University of Ioannina.
- Straus, M. (s.f.). *Clytemnestra's Breast* [Texto inédito; PDF]. Recuperado de <https://www.academia.edu/> (consultado el 2 de septiembre de 2021).
- Zekri, S. (07 de julio de 2019). *Plan de Investigación: Hacia el Género Escénico. Reciclaje del género del actor a través de la técnica de imitación naghsh-poosh (vestir la figura)* [Texto inédito, PDF, presentado ante el Comité del Programa de Doctorado “Estudios de las Mujeres: Discursos y Prácticas de Género” y aprobado

por el Comité de Dirección, el 05 de noviembre de 2019]. Granada: Escuela de Posgrado de la Universidad de Granada.

Zekri, S. (2014). *Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā || Kā.Bā.Ŷ*. [La Fábrica de Reciclaje del Performance || F.R.P.] [Texto inédito, PDF, presentado para la investigación en desarrollo]. La Compañía de Teatro Recycling Performance Factory y La Asociación Teatro Experimental Mirada (CIF G93525285). Recuperado de <https://performancefactory.wixsite.com/performance/about-rpf-> (consultado el 18 de octubre de 2023).

Zekri, S. (2016). *Recycling Performance Factory* [Texto inédito PDF, presentado para el trabajo final de los seminarios de Análise do Espectáculo]. Programa do Mestrado en “Estudos de Teatro”, Centro de Estudos de Teatro, Universidad de Lisboa.

Material audiovisual de la fase práctica

Zekri, S. (04 de marzo de 2024a). *Muestra final. Reciclaje del Género del Intérprete en teatro - Parte1* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de https://youtu.be/GaNQ_Odojuw (consultado el 10 de marzo de 2024).

Zekri, S. (04 de marzo de 2024b). *Muestra final. Reciclaje del Género del Intérprete en teatro - Parte 2* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/nCbpWDk5Zkw> (consultado el 10 de marzo de 2024).

Zekri, S. (04 de marzo de 2024c). *Muestra final. Reciclaje del Género del Intérprete en teatro - Parte 3* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/rizR8yUhS10> (consultado el 10 de marzo de 2024).

Zekri, S. (04 de marzo de 2024d). *Muestra final. These Three: Clytemnestra, Isabella y Zaynab* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i6DvDIHAH5U> (consultado el 10 de abril de 2024).

Zekri, S. (22 de abril de 2024e). *Ejercicio de voz 1* [Audio]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/ckPTBsaHXdk> (consultado el 22 de abril de 2024).

Zekri, S. (22 de abril de 2024f). *Ejercicio de voz 2* [Audio]. YouTube. Recuperado de https://youtu.be/7nbXdagd0_U (consultado el 22 de abril de 2024).

Zekri, S. (02 de mayo de 2024g). *Intérprete zan-poosh (zaynab-poosh)* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/uvDO1NITUzE> (consultado el 02 de mayo de 2024).

Zekri, S. (09 de octubre de 2024h). *Film Demonstration: Stab with a Dagger Exercise. Biomechanica de Meyerhold* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/i8G4Yk-OmOg> (consultado el 09 de octubre de 2024).

ANEXOS

Anexo I. Manifiesto I: *Kārjāneh Bāzyāft-e Eyrā* [La Fábrica de Reciclaje del Performance]

Texto inédito en farsi, 2014



اثر استرس بر سیستم ایمنی بدن
 از آنجا که استرس یک پاسخ فوری بدن است که در مواجهه با یک محرک خارجی رخ می‌دهد. این پاسخ شامل ترشح هورمون‌های استرس مانند کورتیزول و آدرنالین می‌باشد.

این هورمون‌ها می‌توانند بر سیستم ایمنی بدن تأثیر منفی داشته باشند و باعث کاهش فعالیت آن شوند. این امر می‌تواند بدن را در برابر عفونت‌ها آسیب‌پذیرتر کند.

تأثیر استرس بر سیستم ایمنی بدن

کاهش

فعالیت

ایمنی

تأثیر استرس بر سیستم ایمنی بدن

استرس می‌تواند باعث کاهش فعالیت سیستم ایمنی بدن شود. این امر می‌تواند بدن را در برابر عفونت‌ها آسیب‌پذیرتر کند.

میزبان‌های بیماری‌ها این در صورتی تأثیر منفی است
 و در نتیجه استرس می‌تواند باعث کاهش فعالیت سیستم ایمنی بدن شود. این امر می‌تواند بدن را در برابر عفونت‌ها آسیب‌پذیرتر کند.

این امر می‌تواند باعث کاهش فعالیت سیستم ایمنی بدن شود. این امر می‌تواند بدن را در برابر عفونت‌ها آسیب‌پذیرتر کند.

(۱۴)

(۱۳)

Anexo II. Manifiesto II: *Recycling Performance Factory*

Texto inédito en inglés, 2014



Manifest of Recycling Performance Factory || R.P.F

We have developed a production technique for performance art; Recycling Performance Factory. We use the term 'Recycling' because all elements of a theatrical performance are dynamic and malleable: performers and their tools, settings (physical spaces and representations of places), props and sets as well as sources and text. The term 'Performance' is used to extend the conventional idea of theatre to any available space. Performances develop from an interrelation between place, text or subject matter and people; this may include the local culture of a place, or be inspired by its current political situation. Art forms such as cinema, painting, music, theater, sculpture and dance are interrelated in a performance to express ideas and show feelings, thus these art forms are recycled. And the 'Performance' is recycled because it aims to stimulate an audience to an active response. The technique is like a 'Factory' because all people who are working on an art project are like workers; they each contribute input material (body, voice, sounds, words) and all these attributes contribute to the production of an 'output' (performance).

The idea of "Recycling Performance Factory" began during work on a production of *Moderato Cantabile*, a short novel written by Marguerite Duras, a French novelist; working with four actors at the French cultural center with no budget and without sponsorship. The performance area was a small parking space. The project developed from the need to find a way to express the underlying meaning of the text without any décor, lights and without a conventional stage or seating for an audience. This stimulated the discovery of obscure symbols in texts and an exploration of ways to transfer literary symbols to theatrical expression. New movements were created, working with actors' bodies in elementary ways through primary exercises; the production was developed collaboratively during 5 months' training from morning to night. We began to interpret the text according to the space we were working in. This concept extended to found objects that were adapted to create a set for the performance. There were no offstage areas so backstage activities were incorporated into the performance. All activities related to the production were done in front of the audience and nothing was hidden. It was discovered that a relationship could be forged between documentary content and dramatic performance sourced from theatrical symbolism. Folk music and song and Iranian rituals also found their place in performances. After the production of *Moderato Cantabile*, the idea of "Recycling Performance Factory" was developed as a production method and as an organization manifesto.



RF

Recycling

Theatrical production is a creative process where by all its basic elements Space, Actor, Text, Audience, sounds, decors and light are constantly being reworked, or recycled. The elements of theater that are recycled to create each performance are as follows:

Performance space: The first structure and the most important step in developing a performance is the location of a suitable performance space. The story and the performance will develop from our response to a place. Performance possibilities are inspired by a space and such become integral to it. A performance is developed within its particular physical context. If this is in a building, its attributes such as light and dark, physical structure, structural material, the color of its walls, the age of the building, how many rooms it has, how many doors, how many windows are all used in relation to the narrative. Using old and disused spaces is an important part of our manifesto.

Actors (bodies and voices): Actors have to work and practice new ideas, to create new movements, to see their bodies as a supply of tools to be reworked as a part of the theatre production machine and to be recycled to meet the specific requirements of each production. Actors' bodies are a fundamental part of any performance. They are used in a production to communicate visually and for sound. Actors can produce sounds from their bodies and use vocal sounds, bodies are tools that can be recreated, reworked and adapted time and time again. Perhaps these actors can use their bodies skillfully, perhaps not, but they have to review their bodies again and again to find a solution to create new actions, new movements and new forms. Bodies can be developed through work in martial arts, acrobatics and gymnastics to enable its performance in new ways but these bodies can also be applied so simple actions and movements as such as outward expressions of an internal reprogramming initiated by the actor. Actors also rework their voices and develop new styles of dialogue according to the needs of each production; voices can be used to create new words and new languages of communication.

Audience: We believe that all people need to be party to the performance, they are guests at an event and we are their host, we aim to initiate communication between people to enable feelings of joy at the party and of course in this place people start to become informed about social and political issues or individual issues. We like to speak about love, we believe love is an important thing in life and if we show real love we are able to show other subjects as political, social or individual problems. We are trying to open up individual complexes and provide a mirror for people, so that they can see themselves relative to our 'output' and finally they can

2

RF

make decisions about their own futures. Finally, we decided to establish our organization in developing countries, where people are often poor and uneducated, but as such are particularly receptive to participation in performance art. Also, the performance may be experienced as a ritual ceremony, or a party in which they are participants and at the same time be stimulated to reflect on issues in their society. We don't want to show them any particular way, or we don't like to find the final result or answer for issues, we just want to feel that the 'output' will resonate in the in the lives of people and we try to give an audience an insightful reflection to highlight people's responsibility toward being a member of a society and the world at large.

Text (play-novel- poem): It could be just one chair, it could be a person, it could be an old written play, it could be news from a newspaper, and it could be a poem, or just one word. For example, Hamlet is always Hamlet; the old classic play, it has been worked in many different ways with different concepts. But a script can be recycled, we can read it again and try to change the figure and structure of the text whilst keeping the main material of the text" sense and feeling after reading this text, our moth after reading the text, words, dialogues, characters, storyline" these are the materials, and after recycling perhaps we still have hamlet, but who will Hamlet be? Where will he live? What will happen to him? What will he say? Perhaps he doesn't speak; perhaps we don't have Elsenior Castle, and perhaps just one actor in one minute performs the play Hamlet in one action.

Sound, music, voice and song: The main part of performance art is usually its sound, be it the human voice or music or play back songs. In place of pre-recorded music, we prefer to create live sounds, often natural sounds can be used or we make new instruments with garbage we can create a voice from things around us and we don't need to be organized or have special musical knowledge. We aim to assess requirements for sounds and silences from feelings about a place.

Decors and accessories: (material setting and décor for a performance). These are sourced from discarded waste; no-longer useful objects are taken as waste from the environment and put to use in the context of the production as props and décor. These recycled objects are then used to create a desired effect in support of a performance, and they are thus being reused to evoke new meanings appropriate to each production. This is the way we can represent a stylized thing without any historical background and without any label or brand and as such it is empty of pre-meaning.

3

RF

Light (nature or fake lights): Light is always necessary for performance arts and other categories of art because light is used to highlight or hide spaces to create various desired effects and to evoke moods and feelings. Light can be used to focus attention on particular parts of a production to guide an audience's attention. Sources of light for a performance can be natural sunlight, candlelight, firelight or powered lamplight; these sources of light can be worked to produce light and dark and shadow. Light is recycled in a performance because it becomes an essential and integral part of a production, thereby it is no longer simply light or shadow but is being reworked and controlled as part of the theatrical event.

Performance

The term "Performance" is used for a theatrical events rather than "Theater". Sometimes we need to show everything such as in a street performance. Sometimes we have to use the medium of theater and sometimes we need to mix art forms to express ideas and show feelings; because of this we are always recycling all forms of a performance in relation to one another and we try to establish interrelations between cinema, painting, music, theater, sculpture and dance. We decided to use the term "Performance" to develop our ideas and work with all artists because performers communicate with an audience more directly without the mediation through the disguise of an actor. Performers are better able focus attention to real circumstances such as real political situations, issues in a society, or to demonstrate sincere feelings about people and current experiences of a time and place.

Factory

We believe all people who are working on an art project are like workers, they each have a natural resource material (body, voice, sounds, words) and all these attributes contribute the component parts of a production chain to produce an 'output' (production); thus performers are parts of a production machine that each make an important contribution to the final production, like an industrial factory system.

Finally, performance is the 'output' and after a performance audience may start to reuse and recycle this output that in turn a response may be re-evaluated to produce another output. It's always like a factory and we have different production processes. All performers and artists are like workers, all working on the same project; as such they all have the same feelings and the same rights. This determines that participants in a performance should benefit from the production output in equal measures.

Sabri Zekri

28.Septmber,2014

4

Anexo III. Manifiesto III: *Recycling Performance Factory*

Texto inédito en inglés, 2016

RF

Recycling Performance Factory

The history- First spot

In 2010, the early ideas of *Recycling Performance Factory* appeared while the *Moderato Cantabile* (a short novel written by Marguerite Duras) was being rehearsed without any financial support at the small garage of the French cultural center in Iran; furthermore except financial difficulties there were many security policies & procedures (entry & exit or building interior cares) prevented artists to examine and implement their ideas, however the hard circumstances struggled them, it was time to reinvestigate what had been left for them; in short, actor, space, text and audience; thus, the text had been adjusted according to the space, meanwhile this approach extended to refine waste materials for decoration, customs and accessories; inasmuch, as there was no offstage area, therefore all backstage activities were incorporated into the performance in front of spectators whom were seated separately in left or right according to their gender.

The Manifest

Performance Recycling Factory (P.R.F) is the manifesto involves with three central notions in order *Recycling*, *Performance* and *Factory*.

Recycling

Nowadays theatre organs include oriental or occidental rituals, theatrical forms, conventions, text, space, actors and finally spectator need to pass by recycling process. There is danger for those who misunderstood; although, in recycling process everything is possible, we won't deconstruct theatre elements even we respect to all our theatre backgrounds, hence every previous theatrical form or methodology is welcome unless is useful in the recycling process.

1

RF

Steps to Recycling Materials

Collecting and manual sorting: First of all the recyclable products must be separated from the non-recyclable ones which are results of ignorance or human's ambition like radioactive products which seem useful for developing the human's life, though, its waste is the most dangerous non-recyclable material in nature likewise theatre found itself involves with poisoner and non-recyclable phenomenon calls super professionalism, For instance, the luxury huge national theatres with full of light and glory are occupied with super stars whom are observed by new rich intellectual pretenders.

Compressing, Baling and Crushing: collected materials with different forms or functions must be compressed and integrated together through baling and later crushing; therefore, the integrated bale will be "communication". In the crushing process bales must be damaged without any respect to what had been before, they must become mix and unrecognizable from what they have been look like before and therefore, there is no grantee to what would be appear after crushing.

Washing, Regeneration and semi-finite products: Crushed materials must clean, they don't need to carry their ordinary tasks anymore; hence crushed pieces must seem unrecognizable for the regeneration or refining which is the most significance step needs clear plan for the creation of semi-finite products which in fact could interpret as premier show and after final products however according to P.R.F statement there is no final definite product, every production after using is again waste product which needs recycling again and again.

Recycling materials

Performance place: The first structure and the most important step in developing a performance is the location of a suitable performance space. The story will develop through the relationship of actors with a place. A performance is developed within its particular physical context. If this is in a building, its attributes such as light and dark, structural material, architect, the color, the age and history of the building, numbers of rooms, doors even window. Using old, disused or missed

2

RF

spaces (Farms, Empty factories, old castles, empty schools...etc.) is an important mission of P.R.F.

Labourer, Performer: All people who are working in the performance projects are like labourers in the factory; they each contribute input their skills (acting, designing, directing...etc.) for creating-producing the final product- output called performance. Performer's body is the fundamental part of performance because of its function is used in a production to communicate visually and vocally, in sum, the Performer (Body and Voice) is an alive and unlimited instrument for communication, therefore, voice tuning and body recycling is mandatory to refine that as a supply of music to be reworked as a part of the performance machinery and to be recycled to meet the specific requirements of each production. Otherwise, performer would be entrapped by conventional behaviors.

Passive spectator: As our theatre is disabled creature, hence, the spectator must be converted into the disable; otherwise, the successful communication is impossible. All do spectator need is to stay in ignorance through playing passive role while is watching a performance; though, passively seems dangerous, every obligation works inverse, therefore, to produce an honest interactive communication and to receive honest and true reaction from spectator, the frustration is a significance phase. P.R.F believes that spectator must be invited to the stage as an ignorant guest to release his tension through an intimate encounter; however, through upcoming events guests would be informed about their ignorant.

Text: However, there is misunderstanding about the text definition and its relationship with the theatre; calling to the written text as basement for theatrical creation is not obligatory, though, the inspiration for performers is mandatory. Texts could refer to many kind of varieties, for instance if it is a written, visual or audio text. Although it seems each text defined for specific function such as a text for performance or just for reading, but a simple chair or recorded voice could serve as a text in performance. In theatre every person in any position is the creator of some actions or reactions even spectators involve with the action of creation however they seems totally passive but they are non-stop creating, interpreting and producing meanings in their mind. All what theatre members are expecting from a text is to inspire their creativity for visualizing hidden and invisible subtext has been lied down in the text.

3

RF

After reading or seeing a text the first spot motives actors to react, express and prostrate, therefore the inspiration is an inner process, though, would become visible through the external reactions.

Sound, music, voice and song: The main part of performance art is usually its sound contains the human voice, live music or a play back. In place of prerecorded music R.P.F aims to replace live sounds preferred vocal voices and silent, however, to have the music and sound knowledge is not mandatory.

Decors and accessories: These are sourced from discarded waste; no-longer useful objects are taken as waste from the environment and put to use in the context of the production as props, décor and costume. These recycled objects are then used to create a desired effect in support of a performance, and they are thus being reused to evoke new meanings appropriate to each production.

Light: Light is always necessary for performance because light is used to highlight or hide spaces to create various desired effects and to evoke moods and feelings. Light can be used to focus attention on particular parts of a production to guide an audience's attention. Sources of light for a performance can be natural sunlight, candlelight, firelight or powered lamplight; these sources of light can be worked to produce light and dark and shadow. The recycled light-shadow must be accounted as a performer perhaps to express dialogues through changing or moving on space.

Performance

The theatre is one appropriate platform for text and concept visualization. However, there are more possibilities, hence; the suggestion is to use the platform of Performance instead of the conventional theatre which is unable to communicate with new generation. By replacing disabled theatre with performance in fact theatre would find the chance to improve its disabilities through associating with other art forms as well as technologies.

Factory

The output after recycling an empty plastic bottle is still made by plastic. However, the recycled product has different form and function, as well as the performance creation process from the concept to the stage is like the recycling process in factory where the final



RF

objective is a manufacturing through a set linear sequence of mechanical or manual operations.

Disabled (handicap) Theatre

Since the birth of theatre, too much effort has been made to bring light to its world, despite there is so little gain in comparing to the many useless recipes applied for surviving it; hence, the theatre slowly is becoming a proper sample for crazy examinations under the experimentation excuse until its sudden scream will notice examiners to leave it alone.

Nowadays the theatre becomes such as a handicap isolated creature which is slipping forth and back between its children (contemporary dance, physical theater, dance theatre, contact improvisation, ritual theatre, etc.); thus, the cycle of performance includes production, demonstration and interpretation between performer and spectator infected by the virus of disability which is spreading everywhere, however, unless the true human slaughter is running everywhere by extremists (beheading people at the ancient Roman theatre in Palmira; self-suicide bombings in Paris, Baghdad or Brussels, the Orlando's nightclub massacre.), the theatre as the art of pretension seems futile; therefore, the only solution stays on the table is to go backwards to where the theatre had born for recycling it's notion, function and organs (performer, text, space, spectator, etc.).

As already all approaches examined without having clear results and our handicap still is suffering, hence we don't need to change all what had been founded before, nevertheless the recycling is unavoidable, because, our age is the time of recycling inasmuch as we surrounded by waste materials are producing by us; hence, recycling our disabled theatre is all we can do.

Disabled Communication

There is a problem; such a kind of big problem; our theatre is unable to communicate because there is lack of believe, no one believes to what performing is or what watching is. What we expected from the theatre at the very begging, even before it called theatre, was "communication with Gods" by organizing scarification rites, as far as the history is concerned, interrelationships developed in rituals due to their human nature for instance, in a lot of hunting rituals, besides the dancing, shouting and singing, the youngster should also apologize to the deer he was going to kill. Slowly interrelationships divided into two significances include: 1- performer-universe-observer, 2- performer-observer- sacrificed; however with the entrance of theatre, interrelations adapted for new notion and function;

RF

therefore they divided into 1-actor-spectator, 2- actor-text, 3- actor-actor, 4-actor- space; hence, the collapse occurred since true positions changed with fakes; performers retitled as an Actor, Ritual as theatre, universe as space, observers as spectator, gods as text and finally sacrificed removed totally. Still the main central question stands above all; how the communication must develop between Theatre and its organs (Actor, Spectator, space and Text)? The Communication process needs recycling; hence, returning to Rituals through dethroning the Theatre, Actors and Spectators from their positions is required.

Sabri Zekri

08/June/2016

Anexo IV. Documento de Consentimiento Informado General

Rafael Ruiz Álvarez



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Rafael Ruiz Álvarez, con DNI 30452348A, profesor Titular de Universidad y director de teatro,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Granada, a 10 de junio de 2024

Firma Participante

Firma Investigador

Firma (1): RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
En calidad de: Personal Docente e Investigador UGR



Este documento firmado digitalmente puede verificarse en <https://sede.ugr.es/verifirma/>
Código seguro de verificación (CSV): 303F042E3DC95014B2BE3DDAEADFE8631

11/06/2024 - 13:22
Pág. 1 de 1

Przemyslaw Blaszcak



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D. Przemyslaw Blaszcak, con el número de identidad AZV754400, Theatre director, Martial arts teacher, y domicilio Gać 74 55-200 Oława Poland

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por D. Sabri Zekri Arabzadeh con DNI 7813014S, doctorando matriculado en el programa de doctorado Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de género en la Universidad de Granada,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral y a la utilización de 'as respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Wroclaw, a 07 de marzo de 2023

Firma Participante

Firma Investigador

Lucas Dobelmann



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D. Lucas Dobelmann, Consultor de Desarrollo, de Alemania, con DNI L4X0C6NC7,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de D. Sabri Zekri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

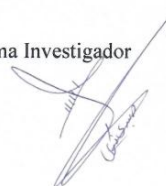
AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.



En Freetown, a 4 de mayo de 2022

Firma Participante

Firma Investigador



Stamatis Efstathiou



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D. Stamatis Efstathiou, con número de identidad AK728444, director de teatro y entrenador del actor de kastoria,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de D. Sabri Zekri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En kastoria, a 06 de mayo de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Jaroslav Fret



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D. Jarosław Fret, director del Instytut im. Jerzego Grotowskiego de Polonia, con DNI ES8767725

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado/a por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Wrocław, a 21 de octubre de 2022

Firma Participante

Jarosław Fret
DIRECTOR

Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
NIP 896-000-55-49, Regon 001413508
tel./fax 71 34-34-267

Firma Investigador

Cécile Andrée Germaine Berthe



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Cécile Andrée Germaine Berthe, con número de identidad 791211-33412, intérprete, profesora y directora de teatro,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informada por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Florencia, a 25 de mayo de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Maša Jelić

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Maša Jelić, con número de identidad 1411977715206, actriz de la compañía de teatro Plavo pozorište - pozorišna laboratorija (Plavo Theatre - Theatre laboratory),

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado/a por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

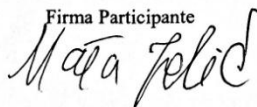
ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Belgrado , a 05 de Junio de 2022

Firma Participante



Firma Investigador



Maria Lappa



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Doña Maria Lappa, profesora e intérprete de Butoh y de teatro físico de Grecia, con el número de pasaporte AP4307145,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informada por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de D. Sabri Zekri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Thessaloniki, a 02 de mayo de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Magdalena Mađra



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Doña Magdalena Mađra de Polonia, con el número de identidad DEJ963356,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informada por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en el programa de doctorado Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de género en la Universidad de Granada,

QUE mi participación en el proyecto de investigación desarrollado por Sabri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral intitulada *Hacia el género escénico. Reciclaje del género de actor a través de la técnica de naghshpoosh* del doctorando Sabri y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Wrocław, a 17 de noviembre de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Ewa Mazgajska



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Doña. Ewa Mazgajska, con DNI C.F.X. 456789 intérprete y artista de Polonia,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado/a por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de D. Sabri Zekri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En, a Varsovia, 01 de mayo de 2024

Firma Participante

Firma Investigador

Farhad Mohandespour



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D. Farhad Mohandespour, profesor titular de universidad y director de teatro de Irán, con el número de identidad 0034556044

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En kastoria, a 14 de junio de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Gracia Morales Ortiz



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, Gracia Morales Ortiz, con número de DNI 23801269H, profesora y escritora de teatro,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informada por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Granada, a 13 de junio de 2022

Firma Participante

MORALES ORTIZ
GRACIA MARIA -
23801269H

Firmado digitalmente por MORALES ORTIZ GRACIA MARIA - 23801269H
Nombre de reconocimiento (DN): cn=ES, serialNumber=IDCES-23801269H, givenName=GRACIA MARIA, sn=MORALES ORTIZ, cn=MORALES ORTIZ GRACIA MARIA - 23801269H
Fecha: 2022.07.14 08:54:46 +02'00'

Firma Investigador

David Fontanillo Pascual



DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, David Fontanillo Pascual, con número de identidad 71034571Z, actor de teatro,

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado por Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri Zekri Arabzadeh consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En kastoria, a 24 de mayo de 2022

Firma Participante

Firma Investigador

Aleksandra Kugacz-Semerci



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D./Doña ALEKSANDRA KUGACZ-SEMERCI (full name),
ACTRESS (profession) de POLAND (country),
con CF2 726683 DNI(ID number)

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado/a por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

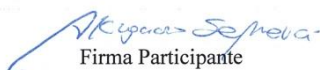
Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Wroclaw, a 29 de 09 de 2022


Firma Participante


Firma Investigador

Mertcan Semerci



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

DOCUMENTO CONSENTIMIENTO INFORMADO GENERAL

Yo, D./Doña Mertcan Semerci.....(full name),
Actor.....(profession) de Poland.....(country),
con 89022418 813.....DNI(ID number)

De acuerdo con lo establecido en la Ley Orgánica 3/2018, de 05 de diciembre, de Protección de Datos personales y garantía de los derechos digitales,

MANIFIESTO que he sido informado/a por D. Sabri Zekri Arabzadeh, con DNI 78313014S, doctorando matriculado en los programas de doctorado "Estudios de las Mujeres. Discursos y prácticas de Género" en la Universidad de Granada y "Modern Languages, Literatures, and Culture: Diversity and Inclusion, Curriculum 2: EDGES - Women's and Gender Studies" en la Universidad de Bologna,

QUE mi participación en el proyecto de investigación de Sabri consistirá en responder varias entrevistas que pretenden aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Y,

ACEPTO, la solicitud de que las entrevistas sean grabadas en formato de audio y/o video para su posterior transcripción y análisis. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria.

Y,

AUTORIZO a que mis datos sean incorporados a la base de datos de la tesis doctoral *Towards the Scenic Gender. Recycling the actor's gender through the naghshpooch imitation technique* del mencionado doctorando y a la utilización de las respuestas de las siguientes entrevistas para la realización de las tareas objeto de dicha tesis.

En Wroclaw, a 29 de 09 de 2022

Mertcan Semerci
Firma Participante

[Signature]
Firma Investigador

Anexo V. Cuestionario de Rafael Ruiz Álvarez

Nota: Esta persona nos envió las respuestas dentro del cuerpo del correo electrónico.

Gmail - PREGUNTAS DE ENTREVISTA

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=311e204523&view=pt&search=a...>



Sabri Zekri <zekry.sabry@gmail.com>

PREGUNTAS DE ENTREVISTA

ruizal <ruizal@ugr.es>

Tue, Jul 19, 2022 at 4:52 PM

To: Sabri Zekri <zekry.sabry@gmail.com>

Aquí están mis respuestas.

- Does gender have a performative quality? If yes, Is the performance of gender an internal or external process?

Probablemente sí. Y, en mi opinion, es un proceso tanto interno como externo.

- How can determine the sex/gender of personages through their dialogs and/or their behaviors mentioned in a written theatre play?

La manera más directa en español y en general en las lenguas romances se debe a las marcas de género, pero también puede atribuirse a actitudes y comportamientos estereotipados desde el punto de vista sociocultural y psicológico.

- What is the place and role of gender in the work of an actor?

Marca el lenguaje corporal que habrá de añadir al textual y el resto de los lenguajes de caracterización externa del personaje.

- How can an actor use his/her voice and body to cross sex and gender limits?

Es difícil sin caer en posibles actitudes exageradas o muy convencionales. En mi opinion, debe obviar las marcas exageradas atribuidas frecuentemente a género y fijarse más en la caracterización del personaje.

- How do the gender behaviors of the actor and dramatic character influence each other?

Tradicionalmente, ambos están en consonancia. Caminan a la par.

- Is it possible to create new scenic gender in theatre? In other words, how can an actor achieve a theatrical (scenic) gender?

Creo que ahora sería posible. Nuestra sociedad está abierta a otras formas de género. El riesgo es estereotipar también estas expresiones de género.

- How does gender/sex affect the relationship between actor and audience?

Afecta mucho. Puede distorsionar hasta el punto de causar rechazo si el public ya tiene un claro a priori sobre el género del personaje y observa otra casuística en escena.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>17th International Ritual & Traditional Theatre Festival</i>	93
Figura 2. <i>21st International Ritual & Traditional Theatre Festival</i>	94
Figura 3. <i>Tres Brujas</i>	127
Figura 4. <i>La muerte de Lady Macbeth</i>	128
Figura 5. <i>El sistema, Teatro Dramático</i>	157
Figura 6. <i>Teatro épico brechtiano</i>	166
Figura 7. <i>Teatro Laboratorio-pobre</i>	189
Figura 8. <i>Panorama metodológico de teorías teatrales aplicadas</i>	190
Figura 9. <i>Improvisación de contacto</i>	200
Figura 10. <i>Accesorios y la puesta en escena</i>	201
Figura 11. <i>Ducha de golosinas de colores</i>	202
Figura 12. <i>Fábrica de Reciclaje del Performance</i>	205
Figura 13. <i>Reciclaje de los componentes de teatro</i>	207
Figura 14. <i>Actor y espectador. Componentes en común</i>	209
Figura 15. <i>Ciclo comunicativo perceptual</i>	209
Figura 16. <i>Sin título</i>	210
Figura 17. <i>Infinity</i>	212
Figura 18. <i>Es Tarde</i>	213
Figura 19. <i>Texto para la creación artística en la fábrica de reciclaje</i>	214
Figura 20. <i>Variedades de tiempo en el teatro</i>	217
Figura 21. <i>Variedades de espacio-lugar en el teatro</i>	218
Figura 22. <i>Espacio-lugar de la historia en el teatro</i>	219
Figura 23. <i>Roue de bicyclette</i>	227
Figura 24. <i>Fontaine</i>	228
Figura 25. <i>L.H.O.O.Q</i>	229

Figura 26. <i>Guitarra</i>	230
Figura 27. <i>Cabeza de Toro</i>	231
Figura 28. <i>Babuino y joven</i>	231
Figura 29. <i>Objetos encontrados de Antonio Pérez</i>	234
Figura 30. <i>Dirty White Trash</i>	236
Figura 31. <i>Undesirables</i>	236
Figura 32. <i>Wasted Youth</i>	237
Figura 33. <i>A Couple of Dirty Fucking Rats (izquierda); Kiss of Death (derecha)</i>	237
Figura 34. <i>Empire/Vampire, Who Kills Death</i>	240
Figura 35. <i>Schwule Babies (Gay Babies)</i>	241
Figura 36. <i>La Conférence des oiseaux</i>	247
Figura 37. <i>The tragdey of Hamlet</i>	250
Figura 38. <i>El Mahabharata en el escenario exterior, en el aire libre</i>	255
Figura 39. <i>El Mahabharata en el escenario cubierto (interior)</i>	258
Figura 40. <i>Richard II</i>	259
Figura 41. <i>1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur</i>	261
Figura 42. <i>Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II</i>	265
Figura 43. <i>El Regreso de Prometeo</i>	266
Figura 44. <i>Es Tarde</i>	267
Figura 45. <i>Ifigenia Aquí</i>	268
Figura 46. <i>Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II</i>	268
Figura 47. <i>La Orestea</i>	269
Figura 48. <i>Ifigenia Aquí</i>	269
Figura 49. <i>El Regreso de Prometeo</i>	270
Figura 50. <i>Escenario y espacio del público</i>	271
Figura 51. <i>La Orestea</i>	272
Figura 52. <i>Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II</i>	272

Figura 53. <i>Todos los recuerdos del actor del rey Ricardo II</i>	273
Figura 54. <i>La Orestea</i>	274
Figura 55. <i>Naghsh en pintura</i>	281
Figura 56. <i>Rostam y el rey de Shām</i>	282
Figura 57. <i>Naghsh en alfombra</i>	283
Figura 58. <i>Naghsh en arqueología</i>	284
Figura 59. <i>Baile de Siyāh</i>	287
Figura 60. <i>La pintura mural de Panjakent</i>	289
Figura 61. <i>Intérpretes naghsh-jān de Ta'ziyeh</i>	300
Figura 62. <i>Noskheh de Ta'ziyeh</i>	302
Figura 63. <i>Colores en Ta'ziyeh</i>	304
Figura 64. <i>Intérprete zan-poosh</i>	310
Figura 65. <i>Flaming Creature</i>	315
Figura 66. <i>Normal Love</i>	317
Figura 67. <i>ADN de Reciclaje-desidentificación</i>	320
Figura 68. <i>Agente actuante-sujeto de actuación-receptor</i>	349
Figura 69. <i>El “Yo” y el “Otro”; desidentificación y Reciclaje</i>	354
Figura 70. <i>Mesa de taracea</i>	366
Figura 71. <i>House of Atreus family tree [Árbol genealógico de Atreo]</i>	382
Figura 72. <i>Clitemnestra cargando el hacha de doble filo</i>	393
Figura 73. <i>Árbol genealógico de las familias York, Lancaster y Tudor</i>	397
Figura 74. <i>Relaciones y dinámicas del poder</i>	398
Figura 75. <i>Representación humana en pinturas islámicas</i>	409
Figura 76. <i>Árbol genealógico de la familia de Sayyidah Zaynab y Yazid I</i>	416
Figura 77. <i>Bāzsāziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrat-e Zaynab [Representación del sermón de Sayyidah Zaynab]</i>	420
Figura 78. <i>Namāyesh-e Ta'ziyeh Jotbeh-jāni-e Hazrateh Zaynab [Ta'ziyeh del sermón de Sayyidah Zaynab]</i>	424

Figura 79. <i>Muestras del Aula de Artes Escénicas de La UGR</i>	431
Figura 80. <i>Dar la bienvenida a Agamenón</i>	432
Figura 81. <i>El Regreso de Agamenón</i>	433
Figura 82. <i>Discurso de Bruto</i>	433
Figura 83. <i>Discurso de Marco Antonio</i>	434
Figura 84. <i>Sermón de la señora Zaynab en Damasco</i>	434
Figura 85. <i>Encuentro del rey y la reina</i>	435
Figura 86. <i>Encuentro de Corday y Marat</i>	435
Figura 87. <i>Asesinato de Marat</i>	436
Figura 88. <i>Marat asesinado en la bañera</i>	436
Figura 89. <i>Zonas en común entre los factores clave de la representación</i>	457
Figura 90. <i>Ciclo de comunicación y percepción teatral</i>	458
Figura 91. <i>¿Quién es quién?</i>	458
Figura 92. <i>Noskheh de muestra final</i>	470
Figura 93. <i>Intérprete isabella-poosh leyendo de noskheh</i>	484
Figura 94. <i>Teatro dentro del teatro</i>	486
Figura 95. <i>El maniquí, el primer punto</i>	487
Figura 96. <i>Vestuario de la muestra final</i>	489
Figura 97. <i>Intérprete Clitemnestra-poosh</i>	492
Figura 98. <i>Exploración interactiva del público</i>	496
Figura 99. <i>Charla final con el público</i>	505
Figura 100. <i>La protesta de Keyla Brasil contra el transfake</i>	508
Figura 101. <i>Funeral de Rena Mirecka</i>	542

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Términos técnicos y/o desconocidos</i>	21
Tabla 2. <i>Nombres de personas en árabe y farsi</i>	28
Tabla 3. <i>Perfil de audiencia</i>	140
Tabla 4. <i>Perfil de participantes</i>	140
Tabla 5. <i>Guion de entrevistas</i>	143
Tabla 6. <i>Plan de trabajo, metodología y pasos a seguir</i>	144
Tabla 7. <i>Métodos teatrales. Comparaciones y ejemplos</i>	191
Tabla 8. <i>Reciclaje del teatro y sus componentes; características y ejemplos</i>	264
Tabla 9. <i>Informe de Brook</i>	291
Tabla 10. <i>Naghsh y naghsh-poosh en los espectáculos tradicionales iraníes</i>	298
Tabla 11. <i>Naghsh-poosh. Instrucciones y estrategias aplicadas</i>	305
Tabla 12. <i>Perfil de entrevistas realizadas</i>	329
Tabla 13. <i>Guion de entrevistas</i>	331
Tabla 14. <i>Cinco fragmentos analizados</i>	332
Tabla 15. <i>Comentarios y reflexiones de lector</i>	335
Tabla 16. <i>Factores de la representación en los cinco fragmentos analizados</i>	350
Tabla 17. <i>Vírgenes; cualidades y comparaciones</i>	364
Tabla 18. <i>Comparaciones: Virgen juramentada y Clitemnestra</i>	370
Tabla 19. <i>Texto del sermón</i>	421
Tabla 20. <i>Personajes analizados; características y comparaciones</i>	426
Tabla 21. <i>Perfiles: Intérprete, Personaje y Espectador</i>	437
Tabla 22. <i>Guion del cuestionario del intérprete y del espectador</i>	440
Tabla 23. <i>Encuesta del intérprete. Análisis y observaciones</i>	441
Tabla 24. <i>Encuesta del espectador. Análisis y observaciones</i>	449
Tabla 25. <i>Objeto de estudio. Cuestiones y reflexiones</i>	460

Tabla 26. <i>Estancia de cotutela. Actividades realizadas</i>	463
Tabla 27. <i>Actividades realizadas durante la primera estancia</i>	466
Tabla 28. <i>Texto de la muestra final</i>	470
Tabla 29. <i>Ejercicios entrenamiento y preparación del actor</i>	480
Tabla 30. <i>Capas/pasos de naghsh-pooshi</i>	485
Tabla 31. <i>La construcción del lenguaje gestual y postura de los personajes</i>	492
Tabla 32. <i>Encarnación de naghsh/papel/personaje. Pasos y herramientas.</i>	493
Tabla 33. <i>Intérprete-personaje-público: relaciones e interacciones</i>	497
Tabla 34. <i>Intérprete-personaje. Interacciones e influencias del género/sexo</i>	500
Tabla 35. <i>Sistemas teatrales analizados. Una visión Comparativa y Sintética</i>	516
Tabla 36. <i>Casos analizados. Construcciones, representaciones y reciclaje del género</i>	525

EXTENDED SUMMARY

El teatro, espejo de la ciudad [...] el espejo envía de nuevo su propia imagen al que se contempla en él. [The theatre, a mirror of the city [...] the mirror reflects its own image back to the one who contemplates it.] (Mossé, 1990: 117, Translated by Sabri Zekri, November 20, 2024)

A brief look into the history of theatre reveals that this medium of communication and expression, both performative and representative in nature, has always been involved in issues related to gender/sex. The struggle against inequality and exclusion manifests in many sectors of theatre up to the present day. Numerous authors, whether classical or contemporary, address power relations between people of different sexual and gender identities in their works, either intentionally or not.

Regarding the distribution and interpretation of female characters, it is well known that actresses have faced strong prohibitions and restrictions in certain periods and theatrical practices, leading male performers to portray female characters through various tactics and strategies, including the use of masks in Greek theatre (Case, 1988: 7), *cross-dressing* in Elizabethan theatre (Howard, 1998: 47-51), and the *naghsh-poosh* imitation technique in traditional Iranian performances (Naserbakht, 2007: 15).

We discuss these theatrical genres and techniques applied in more detail throughout the thesis, particularly in Chapters I, III and IV. For now, it is enough to say that Greek theatre uses the mask as the primary tool, allowing the same actor to represent different characters. As far as is known, a maximum of three adult actors, through different masks, portrayed all the figures, both male and female. In contrast, Elizabethan theatre gave little preference to the use of masks. Actors with a more masculine physique and tone of voice portrayed adult men and elderly characters, while adolescent actors dressed up and made up to appear more feminine in both voice and appearance played female characters. As for the *naghsh-poosh*, it involves a set of behavioral and speech instructions, along with the conventional use of specific props and costumes. Performers use this technique to play numerous roles in Iranian comedies and religious performances (Naserbakht, 2007: 67-94).

The imitation of gestures and behaviors traditionally considered feminine by a male performer in these theatrical forms, in some way, challenges the binary models of character construction and interpretation, leading us to the following questions: How does gender/sex influence the performer's work? What strategies and techniques did actors use to embody women on stage? How do the actor's gender and the gender of the character they represent influence each other? How do gender/sex subversions on stage impact audience perception? Can exclusionary practices, such as male performers playing female characters, be reused as a recycling strategy to reframe inclusive proposals? How can an actor/actress achieve a theatrical gender that allows them to represent any role beyond the limits of age, gender, sex, race, etc.?

To find answers in this research, we propose the idea of recycling the actor's gender. Our proposal aims to reform traditional methods of theatrical performance and define non-binary approaches that allow performers to construct and embody characters in an ambiguous and non-binary way, transcending the limits of age, color, race, and gender. Our proposal opens the possibility of exploring new theatrical strategies and tools that transcend traditional categories, fostering greater inclusion and diversity, especially in terms of casting choices and the distribution and interpretation of roles.

Justifications, Problem and Statement.

In theatre, the interactions between the performer and the character are directly and indirectly influenced by gender/sex manifestations, reflecting the dynamics and narratives that are socially and culturally dominant. The exploration of relevant patterns, codes, and models opens space for the contribution of deconstructive proposals to challenge the established order. Therefore, the reformulation of conventional gender roles and relationships from a non-binary perspective allows each performer to explore the fluid embodiment of various roles on stage. Additionally, it facilitates the representation of a broader range of human experiences and realities in the works performed.

All of this emphasizes the importance of gender, its attitudes, and manifestations as a determining factor in the relationship between the performer and themselves, the character they represent, and the audience. It also highlights its key role in the process of role distribution among performers. However, for reasons unknown, this discourse occupies little space in contemporary research. Similarly, the recognition and perception

of the actor concerning their own gender and that of the character they portray remain shrouded in ambiguity and require further study.

Regarding theatrical interpretation, most of the founding methods of this field are, in some way, influenced by Aristotelian contributions to drama, tragedy, comedy, the hero, the antagonist, and the protagonist, as gathered in Aristotle's *Poetics* (1974: 144-151). As a result, these methods often use traditional and binary patterns and models, basing their theoretical approach on naturalist, structuralist, and/or materialist discourses. Most provide a binary sexual and gender division for the interpretation of theatrical characters: male actors portray male characters, and female actors portray female characters. The distribution and interpretation of characters based on gender/sex reduce theatrical metaphor and the imaginative power of both the performer and the audience.

The emergence of the latest theories and acting methods goes back to the early 20th century, while current reflections typically focus on the revision, reinterpretation, criticism, and analysis of the same material, rather than proposing new ideas. Aston in *An introduction to feminism and theatre* (2005) argues that there are two dominant acting methods particularly relevant to feminist theories: Stanislavski's interpretation method and Brecht's epic theatre (p. 6). Confirming this author's view, we would add that Meyerhold's biomechanics and Grotowski's poor-laboratory theatre, though to a lesser extent, also contribute to discourses related to performativity and the bodily manifestations of gender. However, there are no specific studies that highlight these aspects.

Konstantin Stanislavski, one of the key figures in the field, in his collected works (1977a, 1977b & 1979), develops a precise and detailed method on the different stages and steps of actor preparation, as well as the construction, characterization, and embodiment of the character. However, his study shows little focus on the role and influence of gender/sex in the actor's craft. The tools and strategies of interpretation proposed by this director and theorist suggest behavioral patterns based on a binary and dominant masculine perspective, reflecting the environment of the era in which he lived.

His colleagues, students, and direct and indirect followers, including Mikhail Chekhov, Lee Strasberg, and Stella Adler (Hodge, 2010: 63-81 & 144-164), for reasons unknown, show little interest in examining the role of gender/sex in character embodiment. Although they proposed updated versions of the Russian master's method,

their proposals ultimately follow the same narrative, using the behavioral models and codes created within the dominant heterosexual and binary system of their society and culture.

Meyerhold's biomechanics is another important method, primarily focused on the actor's physical preparation, their bodily dimensions, as well as the expression and projection of their emotions and feelings through the body (Hodge, 2010: 26-43; Law & Gordon, 1996: 95-124). As this Russian director, actor, and theorist states, his proposal "offered the actor all the primal elements of kinesthetic movement" (1996: 1, translated by Sabri Zekri, on October 4, 2024). However, his method, like Stanislavski's, overlooks the discourse of gender/sex, giving more preference to the body and its manifestations. The corporealist, biologicist, and dualist tendencies in his proposal diminish the importance of studying the role of gender and sex in the actor's craft.

Some dichotomies, such as passive/active, action/reaction, expulsion/reception, and movement/immobility, are considered key in the exercises of biomechanics, with a direct focus on theatricality and corporeality, outlining relationships and physical contact between performers, although they develop a narrative order that favors the masculine. This aspect, especially, can be seen in the exercises and études [studies] designed for two participants (Law & Gordon, 1996: 110-116), intended to enable the actor to achieve balance, connect with their center of gravity, and coordinate themselves from three dimensions in relation to space, others, and stage properties.

In other words, creating a harmony with full body awareness in relation to their actions and reactions within space (p. 99). A notable case is the details of the "Stab with a Dagger" exercise in which Meyerhold and his daughter are present:

Initial position: The pairs stand opposite each other (face to face about a half-step apart). The Figure delivering the blow [the First Figure] has its weight on the forward foot, the body inclined forward, the hand on the hilt of the [imaginary] dagger. The Figure receiving the blow [the Second Figure] has its weight on the back foot and the torso inclined backwards. / The First Figure pulls out the dagger. / The Second Figure steps backward [with right foot], as the First Figure leans forward. / The First Figure straightens up and raises the dagger. / The First Figure advanced; leaning back and defense of the Second Figure. / First Figure

stops. / First Figure raises the dagger. / Recoil by First Figure for delivery of the blow and delivery of the blow. / First Figure steps back; recoil for fall by Second Figure (placement of the hands). / Second Figure falls forward. / Then backward to prone position. (Law & Gordon, 1996: 114-116)

In the cinematographic recording of this exercise, after stabbing the second figure with the imaginary dagger, the first figure or Meyerhold himself positions himself behind the second figure, his daughter, and gives her an order. At this moment, the second figure stretches out in a rigid and fixed position with arms extended at her sides. The first figure lifts her with the nape and then turns so that the second figure rests on the first figure's back, with her arms hanging. The first figure then turns into a semicircle and exits (Law and Gordon, 1996: 116; Zekri, 2024h [Video]).

The goal of the exercise is to increase the performers' awareness and rhythmic body coordination. However, the narrative of movements, gestures, and postures generates contexts associated with the patriarchal manipulation of power in relationships between man and woman. As seen in the recorded demonstration (Zekri, 2024h [Video]), the male performer extends his body, trying to appear larger than he is and suddenly, like an erupting volcano, pounces on the female performer, hunting her as if she were prey. The body language of both participants in this scene, without prior intention, refers to the archetypes of dominant masculinity and suppressed femininity, affirming the dualistic trend of the patriarchal version existing at that time.

A little beyond Communist Russia, not too far in time, Brecht develops the proposal for epic theatre in Nazi Germany. Influenced by Marxist ideology, this German theorist and director believes in revolution and social transformation through pedagogical theatre. For this reason, his theatrical approach places more importance on the social relationships and behaviors of humans than on their individual actions and gestures. Unlike his counterparts, Brecht avoids emotional involvement, investing more in the power of the audience's critical thinking. The *Gestus* combined with imitation are the key tools of his method, allowing performers to embody social intentions and patterns of gestures and behavior (Pavis, 1980: 244; Brecht, 1964/1987: 42).

However, gender and its attitudes, as both influenced by sociocultural interactions and inscriptions, and as influential in people's manifestations and behaviors, occupy little space in Brechtian discourse. Despite its pioneering and revolutionary nature, Brecht's *Gestus* uses traditional and stereotyped gender/sex models. The distribution of roles in epic theatre is based on a dualistic and realistic order. The works of this director develop a heterosexual storyline more aligned with the patriarchal version. The characters in his plays are divided into men and women, identified more by their social status than by their individual characteristics. The division of labor between them follows the same model, often assigning traditionally female tasks to women and work related to power or physical strength to men.

Likewise, the ideal social transformation Brecht aims for in his works depends on the memory and contribution of men, as reflected in the stories of his plays: two women, both presenting themselves as mothers, fight over a male baby, *The Caucasian Chalk Circle* (Brecht, 2012: 1465-1543); a mother, an arms dealer, needs her children to survive and maintain her business during the war, *Mother Courage and Her Children* (pp. 1005-1070); and a society that always needs a man to sacrifice himself to save humanity, "Poor is the country that has no heroes!" *Life of Galileo* (pp. 921-1005).

From naturalism, materialism, and corporealism to the spiritualism of laboratory theatre in Communist Poland, where the promotion of religion was prohibited. Jerzy Grotowski (1971), Polish director and theorist, seeks a sanctified actor, considering theatre a temple and a place of self-revelation, sacrifice, and the expression of deep emotions (pp. 29-33). In his theatre, the actor transforms into a timeless memorable performing agent, whose energy and passion shine like an uncontrollable flame in the midst of darkness. Ryszard Cieślak, the performer of laboratory theatre, to some extent meets this expectation. By playing the role of infant Don Fernando in *The Constant Prince* (Calderón de la Barca, Baczyńska & Slowacki, 2009), he becomes a living embodiment of passion and true faith. His laments not only express the pain and suffering of the tortured infant, but they also deeply impact on the spectator, inviting them to reflect on the essence of humanity. This emotional experience transcends the boundaries of time and space, taking both the performer and the spectator on an internal and spiritual journey.

Although Grotowski uses the body as the main tool to reveal spiritual and superhuman aspects, he pays little attention to the influences of gender/sex behaviors and bodily manifestations in the performer's work. Whether male or female, a sanctified actor

in laboratory theatre aims to act in a state of trance, that is, a moment of “integration of all psychic and bodily forces, from which emerge the most intimate layers of their being and instinct” (Grotowski, 1971: 10 and 32), where their communicative and performative abilities are enhanced, turning them into a super individual who transcends their material existence to connect with their inner self and that of the spectator. Thus, the physical aspects and traits associated with gender per se are not the object of study in poor laboratory theatre. The athletic body, the trained voice, gender/sex, and other bodily characteristics become irrelevant, serving as tools for expression to reach transcendental goals.

In addition to the gap regarding the limited importance of gender/sex in the mentioned theatrical approaches, the relationship between studies in this area and theatre studies is still not well defined, often being one-way, favoring the justification and consolidation of feminist and gender theoretical contributions. Among the publications in this field, Case (1988 and 1990), Goodman (1993), Aston (2005), and López Román and Hagen (2001), from a more historical perspective, address the contributions of theatre to the development and evolution of different trends and stages of feminism, as well as the introduction of feminist theories into theatre and drama (Fortier, 1997: 70). However, they do not study the application of gender theories to the development of theatrical interpretation methods, nor do they provide sufficient data on the interactions between gender and theatre in non-Western cultures and traditions. Case (1988) points to the need to abandon the Aristotelian theatrical system and define feminist scenic methods (pp. 112-133), although she does not offer practical details on this, and her proposal remains at the idea level.

In some cases, these thinkers use theatre to develop their theories, enriching their reflections with interpretation instructions, representation theories, performance studies, and theatrical ethnography. Among the most notable is: the combination of Stanislavski system interpretation techniques with Brechtian epic theatre techniques by some materialist feminist artists, to expose the material change that occurs between men and women at a point of conflict (Case, 1988: 92-92); the application of Brechtian *Gestus* to define performativity and sociocultural inscriptions of gender in Judith Butler’s studies (1999/2011: 253-277); and the use of gestuality and behavioral patterns to define and contextualize the concept of *queering* in gender discourse, in the reflections of Eve Kosofsky Sedgwick (1985 and 1998; Fortier, 1997: 82 and 83).

Such applications undoubtedly favor the systematic development of feminist and gender discourses, facilitating the achievement of relevant goals and tools. However, they do not significantly contribute to the promotion of gender equality and inclusion on stage, neglecting the metaphorical power of theatre as a medium of communication that can profoundly impact the audience's association and perception, leading to the transformation of power dynamics and narratives.

The lack of a bidirectional relationship between theatre studies and feminist and gender studies limits the possibility of an enriching dialogue between these disciplines, making it difficult to provide strategies and proposals that challenge the stereotypical and traditional image of gender/sex representations in the performing arts. This statement highlights the need to develop more intertextual and multidisciplinary studies that promote gender equality and diversity in theatre, offering solutions and tools to explore questions like:

What does theatre have to offer to gender and vice versa? How can the established gender narrative in theatre be changed from a non-binary and inclusive perspective? To what extent is the construction and interpretation of the character influenced by the performer's gender/sex behaviors and manifestations? Do two actors, one playing a woman and the other a man, kissing on stage, point to the underlying homosocial and homoerotic realities in their society, or can they generate other unexpected subtexts/meanings? And how does this scene influence the audience's perception?

The absence of an alternative and interdisciplinary proposal is the starting point for this research, which addresses the deconstruction and recycling of gender through theatre, as well as its influence on the audience's perception and critical thinking. Through a theoretical and practical study, our goal is to establish a dynamic and constant conversation between theatre, feminism, and gender. We believe that reflecting on the past and present of theatre and its interactions with feminist and gender theories is fundamental.

As a solution, we propose recycling some key discourses from the theatrical methods mentioned above, alongside contributions from feminist and gender theories. The simultaneous application of this material allows us to reshape traditional models and define a new theatrical approach to character that is evolving, non-binary, and inclusive. When we talk about "non-binary" in theatre, we are not only referring to the sexual and

gender identity of the performers and/or the characters they portray, but we also encompass a broader context, from the text to the staging. The use of terms like “non-binary, pluralistic, and inclusive” actually allows us to express the non-dualist perspective that we apply to define and contextualize the proposal of “gender recycling” in theatre.

Such interactions between theatre and non-binary gender discourses lead us to reflect on the historical restrictions that have limited not only the interpretation of female characters by women but also representations of gender diversity in both everyday life and on stage. By studying male domination in the power dynamics of theatre, it becomes evident that inclusion has been a crucial discourse, challenging the exclusionary trends of this field. Therefore, it is necessary to define a theatrical approach that reformulates patriarchal theatrical practices, transforming them into strategies that foster a critical and enriching dialogue between different gender identities.

The recycling of the actor/actress's gender as an interdisciplinary proposal that forms the framework of this thesis is largely fueled by this idea, suggesting the reuse of the instructions and techniques for portraying female characters applied by male performers. The case study includes the use of masks and gestures from Greek theatre, the practice of disguise in Elizabethan theatre, and the *naghsh-poosh* imitation technique from the *Ta'ziyeh* theatre of ancient Persia. This approach not only reflects the versatility of theatre but also raises questions about the relationship between identity, body, and representation in a context where gender norms have traditionally been rigid and favoring masculinity. For example, the use of masks hides the actor's identity and allows the exploration of alternative identities through gestures and voice, thereby challenging conventional notions of what it means to be male or female, opening a space for reflection on gender roles in performance.

However, there are different viewpoints on this matter. The marginalization of actresses on stage and the assumption of their roles by male actors is a delicate issue, still subject to debate in the field. Ferris (1990), in the chapter “Cross-dressing, the Greeks, and the wily phallus” (pp. 20-30), concludes that the substitution of an actress by a mask in Greek theatre is an example of the repression that women suffered in Ancient Greece. Unlike this scholar, Case (1988) throughout her work demonstrates that the suppression of “real women” (p.7) and their stage substitution by fictional women embodied through the male body can serve as a strategy of subversion and empowerment of the female voice. Thanks to a group of men performing as women, this repressive act ironically

brings attention to the female absence, emphasizing the importance of women's participation in sociocultural transformation.

Both perspectives have helped us deepen the theoretical basis for gender recycling. The tactics used by male performers to embody female characters, such as the use of masks, disguise, and imitation of gestures, on the one hand, highlight gender oppression on stage, considering that "the exclusivity of women's culture is an exclusivity of gender" (Case, 1988: 64, translated by Sabri Zekri, October 16, 2024); although on the other hand, they can challenge patriarchal models of interpretation, opening space for new possibilities in theatre, where gender boundaries become more fluid, destabilizing established binary norms.

The performance of women by men in theatre was also practiced in other places, such as the Iberian Peninsula, France, and East Asia between the 13th and 18th centuries. However, our study does not focus on the theatrical representations from these areas, as they do not sufficiently address the needs of the research. The selection of the subject of study in our work is partly due to our artistic background and the more specific knowledge we have of Greek theatre, Elizabethan theatre, and traditional Iranian performances, and partly due to the role of female discourse and speech as key tools in transforming the dominant narrative in the texts analyzed, from the patriarchal masculine to the "Ambiguous non-binary or third gender female", a specific quality that we define throughout chapters IV and V of the thesis.

As for the texts chosen for analysis, we have selected *The Oresteia* (Aeschylus, 2021) as a Greek case; *Richard II* (Shakespeare: 1997 & 2008), as an Elizabethan example; and the *Sermon of Lady Zaynab in Damascus* (2024 [Online]; Maÿlisi, 1983: 132-135) from Persian theatre. Each play contains a moment where a woman delivers a speech to a man, specifically, Clytemnestra welcoming Agamemnon, Isabella of Valois bidding farewell to King Richard II, and Saint Zaynab delivering a religious and political sermon to Caliph Yazid. These scenes expose the challenge to the patriarchal system through ambiguity and androgyny as a common trait in these female characters, thus contributing to the contextualization of non-binary gender in theatre, the justification of the state of the issue, and the consolidation of the theoretical framework.

Practically speaking, after studying European acting methods, we concluded that structural reform is necessary. For this purpose, we propose gathering key contributions

from the character-building and embodiment process of the Stanislavski system, the distancing technique, and Brechtian *Gestus*, the actor-spectator encounter, and the trance state of Grotowski's poor-laboratory theatre, alongside the imitation instructions of Iranian *Ta'ziyeh's naghsh-poosh*, and then combining them with Butler's theory of performativity. The goal is to define an own, non-binary theoretical-practical theatrical method that opens more space for equality and diversity in contemporary theatre. The new proposal offers strategies for the recycling of the performer's gender in the portrayal of the character, resulting in a living scenic body with ambiguous traits, expressions, and behaviors; a performer who abandons binary and/or patriarchal values, acting freely beyond the limits of age, gender/sex, etc., being capable of embodying characters from a non-binary perspective.

Through this approach, it is understood that the study and constant updating of theatre, its function, and its interactions with other disciplines is inevitable. The incorporation of discourses of equality and diversity into theatrical practices and training has a significant impact on changing traditional thinking, breaking with exclusionary narratives and trends. This research not only seeks to make visible the power dynamics in theatre but also proposes an interdisciplinary and intercultural framework that gives preference to the inclusion of all sexual and gender identities. These explorations foster a broader dialogue about gender representation from a non-binary perspective, inviting reflection on the traditional narratives that have dominated the theatrical landscape.

The contextualization of gender and its attitudes in theatrical approaches requires the application of an intertextual and interdisciplinary approach, as well as the development of a combined and comparative methodology. Likewise, it seems crucial to establish a conversation between feminist and gender theories, European theatrical methods, and the representative practices and traditions of other non-Western cultures. In this journey, our artistic trajectory has been one of the main factors in the emergence of relevant issues and proposals for the subject of study, facilitating the search, selection, and integration of the necessary material for the development of the theoretical framework.

Context and Emergence of the questions.

Specializing in the performing arts and directing numerous theatre workshops and performances in different countries was one of the main reasons that led us to develop this research. As a bridge between the West and the East, we have had the opportunity to seek links between different theoretical resources and cultural practices. The emergence of the proposal for gender recycling, the selection of the texts that are part of the case study, and the application of the *naghsh-poosh* technique to gender discourse as a strategy of reformulation were not accidental, but the result of the realization of numerous multidisciplinary artistic activities.

Our theatrical career has developed through theoretical and practical stages of exploration and research into the applications and contributions of theatre in everyday life and vice versa. From 2008 to 2011, we studied a degree in Performing Arts Direction in Iran, our home country. During this period, we focused on the dramaturgy of Greek texts and the exploration of directing and staging methods. Notable works from this period include *The Return of Prometheus* in 2008, a free adaptation of *Prometheus Bound* (Aeschylus, 2010); *Moderato Cantabile* in 2010, a play inspired by the novel by with the same name (Marguerite Duras, 1979); *The Inquiry: Oratorio in 11 Cantos* in 2011, an experimental performance inspired by the play with the same title (Weiss, 1972); and *The Oresteia* in 2011, our final project based on Aeschylus's trilogy (2021) (Productions, n.d. [Website]).

During this stage, we also participated in numerous projects and workshops in different countries. Among them, *Infinity* in 2009, a happening born from the improvisation of performers and Erasmus students at the University of Ioannina (2014 [Video]); *War Knocking My Window* in 2010, a collective creation in collaboration with an international group of artists, performed at the Gwangju International Performance Arts Festival (Taras, 2018 [Website]); and workshops in Bharatanatyam dance, Kalaripayattu martial arts, and corporeal mime, held at the Grotowski Institute in Wroclaw in 2011.

From the activities carried out, fundamental questions arose about the function of theatre and its relationship with society, as well as a large amount of data, including observation notes, photographs, and recordings of exercises and rehearsals. As a result of this period, we wrote the theatrical manifesto *Kārjāneh Bāzyāft-e Eýrā* [The Performance Recycling Factory || F.R.P.] (Zekri, 2014 [Unpublished text, PDF]; Annex I), which has served as the base material for subsequent projects, as well as for the development of the

theoretical approach of this study. The content and the creation process of this text are discussed in detail in Chapter III, “Recycling and Its Applications to Art”.

From 2012 to 2015, we conducted numerous workshops and courses in Cairo. Among them, *BioSys*, a combination of the Stanislavski system and Meyerhold’s biomechanics, as well as mask creation and improvisation workshops, at the Studio Emad Eddin Foundation (Home, n.d. [Website]); an ancient Persian storytelling workshop at the Nahda Arts School for Social Theatre (n.d. [Website]); and a rhythm and body course at the Cairo Contemporary Dance Centre (Wikipedia contributors, 2023 [Website]). The result of this phase includes notes, exercise lists, photographs, and recordings. Thanks to the activities carried out, central questions emerged about the performer’s relationship with their body, the character, and the audience.

Finally, from 2015 to the present, we have directed numerous workshops and theatre performances in Spain and Portugal, although from more experimental and developing approaches. Among the activities carried out, *All the Memories of the Actor of King Richard II*, a play inspired by Shakespeare’s *Richard II* (1997 & 2008), performed at theatres and venues in Lisbon, Porto, Malaga, and Granada between 2016-2019; *Iphigenia Here*, a collective creation addressing gender violence through the myth of Iphigenia, performed at the *XIX Theatre Competition for Equality Mariana Pineda* (City Hall of Granada, 2019; Productions, n.d. [Websites]); and a workshop on *Recycling the Performer’s Gender*, held at La Madraza, Contemporary Culture Center of the University of Granada (2019 [Website]).

Our theatrical trajectory has served as a rich platform, feeding our theoretical and practical knowledge, leading us to develop this doctoral research, this time studying theatre from a feminist and gender perspective. The projects presented below have functioned as spaces for reflection and experimentation, allowing us to define key concepts of the object of study and establish an intertextual and interdisciplinary theoretical framework that will guide our academic work.

The Return of Prometheus

This play is a postmodern adaptation of *Prometheus Bound* (Aeschylus, 2010), combined with fragments from other texts, consisting of five episodes, in which

Prometheus encounters the Moirai, three sisters of fate, and later meets Jesus of Nazareth, Galileo Galilei, Jean-Paul Marat, and Albert Einstein. *Life of Galileo*, by Brecht (2012: 921-1005) was one of the works used for writing the dialogues in the scene where Prometheus meets the Italian scientist. It was after casting for this scene that fundamental questions arose about the role of gender/sex in identifying the character and its subsequent embodiment by the performer. Initially, we chose an actress to play Andrea, Galileo's assistant. This decision was made because the character's name does not exist in Farsi, our native language, so many people have no preconceptions about its gender/sex.

In one of the rehearsals, a person of Greek origin informed us that in Italy, this name is traditionally used for men, while in Spain, it is used for women. This information enriched our understanding of the text, leading us to reflect on audience expectations regarding gender and its stage manifestations. Thus, *The Return of Prometheus* went from being a simple play to becoming a space for questioning and challenging established conventions and exploring new ways of representing gender/sex.

The Oresteia

This project revealed the difficulties faced by performers when portraying characters of the opposite gender/sex and/or mythological superhuman figures, for which we have no concrete image of their physical existence. This situation raised two main questions: how do the gender/sex of the performer and the character influence each other? and how do such representations impact/affect the audience's perception?

A notable case was the casting of two performers of the same gender/sex to portray Agamemnon and Clytemnestra. Although it initially seemed like an innovative idea, it caused confusion and ambiguity, particularly in the scenes where the two characters meet. For example, when Clytemnestra welcomed Agamemnon by hugging and kissing him. At that moment, the body language and attitudes of both actors did not clearly convey the signs of a heterosexual marital relationship. In other words, it was difficult to imagine a woman embracing her husband in this scene, as the characters' behaviors did not align with those of their performers.

As a solution, we employed different acting and staging strategies to emotionally engage the audience and make them believe in what did not exist in the reality of the stage; however, the result was not sufficiently convincing. The image portrayed led to

other subtexts, often related to the context of homosexuality. Moreover, we were unfamiliar with the original techniques used by Greek actors to portray different roles, nor did we know how the audience of that era reacted to such representations, asking: how was Aeschylus, the author and actor of the play, able to perform all the characters regardless of their gender/sex, age, etc.?

A year later, at the 17th International Ritual & Traditional Theatre Festival held in Tehran (Mehr News Agency, 2015 [Website]), we attended a *Ta'ziyeh* performance, a form of Iranian religious theatre in which male actors portray the women of the Karbala tragedy. The portrayal of female figures by men in this theatre is due to moral limitations that prevent the display of sacred figures' faces. The faces of all the actors who play the lead characters, whether male or female, must be covered with a transparent cloth. In Chapters I and III, we discuss the history and hypotheses regarding the origin of this theatrical genre in detail.

Ta'ziyeh performers use a series of mimicry instructions known as *naghsh-poosh* to represent the characters, to which we dedicate a section in Chapter III of the thesis. For now, it is enough to say that the combination of *naghsh* [figure/role/drawing] and *poosh* [dresser] in Farsi refers to a person who embodies a character in theatre. In *Ta'ziyeh*, each *naghsh-poosh* performer plays a fixed role throughout their professional career. Actors of this kind of theatre are recognized by calling them by the name, profession, or gender/sex of the role they represent, along with the suffix *poosh*. For example, *sarbāz-poosh* is the actor playing the role of a soldier, and *zan-poosh* [zan means woman in Farsi] is the actor who imitates women.

The festival performance represented the scene of *Sayyidah Zaynab's* sermon at the caliph's palace. The *zaynab-poosh* performer was a man with characteristics traditionally considered masculine, such as a strong physique, beard, muscular arms, abundant hair on his hands, and a deep voice. However, when portraying Zaynab, his dominant masculinity did not stand out to the audience. Throughout the performance, we saw how the audience was moved by his interpretation, accompanied by tears and laments. This intimate connection revealed that the essence of the character transcended physical appearances and deeply connected with the story and message being conveyed.

It was especially after this event that the idea arose to define a non-binary acting method, inspired by the *naghsh-poosh* techniques, to expand the tools available to

performers and neutralize the bodily behaviors associated with gender and sex expressions.

All Memories of the Actor of King Richard II

In fact, the proposal for theatrical gender/sex recycling for the performer emerged after the creation of this play. When studying the first act of *Richard II* (Shakespeare, 1997 & 2008), the king seemed to be a tall male figure dressed in black, trying to balance on one foot while practicing martial arts. However, this image changed in Act Five, during the scene of the king and queen's farewell, when Richard asks his wife to return to France, her homeland, and tell others about his tragedy (Shakespeare, 1997: 390, vv. 35-45 & 2008: 196).

Thus, the stereotypical image of a powerful male king transformed into an androgynous figure, with muscular arms and long hair, arriving on stage with an accordion, tearing his clothes, and cutting his hair with scissors. This image is, in fact, a form of survival against hegemonic masculinity. The act of farewell, in some ways, refers to the change in the narrative of power and the woman's independence from the man. After Richard's dethronement, the queen loses her title, as she is no longer anything but a widow, a "queen who once was" (Shakespeare, 2008: 196), with few rights, forced to survive alone under a patriarchal system.

The transformation of a male king figure into an ambiguous figure with non-binary traits challenges the binary construction and embodiment of the character, raising questions such as: how does non-binary representation challenge the traditional perception of the power? What implications does the portrayal of an ambiguous androgynous character have on the perception of gender identity and its social constructions? How do performative behaviors and traits (tearing clothes, cutting hair, etc.) influence the definition and expression of gender identity? And how do the gender/sex of the actor and the character influence each other?

As observed, these projects led us to discover gaps and dilemmas related to the object of study, asserting the need to enrich our theoretical knowledge in the field of feminist and gender studies, as well as to explore theatre from other aspects and perspectives. Our theatrical trajectory has a constant and close relationship with the

emergence of questions, objectives, and hypotheses that form the theoretical approach of the thesis. The works directed and the workshops taught over the years have helped us gather numerous data that serve this study. The different stages of theatrical research not only impacted on our scenic understanding but also highlighted the need for a dialogue between theatre and gender to achieve new proposals for reflection and artistic creation.

Hypotheses and Proposals.

The pre-studies and projects we conducted led us to propose relevant hypotheses for the current state of the thesis, highlight the challenges we faced, and suggest possible solutions and strategies that can enrich our study. Through critical theatrical analysis, we aim to develop a framework that promotes inclusion and scenic diversity, providing new alternatives. Throughout our study, we argue that feminist and gender theories can significantly contribute to the definition of a theatrical proposal that subverts traditional gender roles. These theories offer tools to question, and challenge established gender norms, allowing for the breaking of traditional expectations and promoting diversity and equality on stage.

We believe that an actor portraying a character of the same gender diminishes the metaphorical nature of theatre, which undermines the audience's imaginative power. The application of realistic and dualistic strategies, especially in character portrayal, leads to more literal representations, thereby reducing the capacity to explore and interpret deeper meanings. In response, we propose gender ambiguity and subversion to enrich the theatrical experience, influence audience perception, and generate greater reflection and imagination.

The portrayal of a character with the opposite gender/sex also contributes to the deconstruction and reformulation of the dominant binary narrative. This practice challenges rigid and exclusionary tendencies, allowing both performers and audiences to reconsider the factors and dynamics involved in the gender construction and its performativity. The ambiguous embodiment of characters that do not align with traditional expectations results in new narratives that reflect the complexity of gender discourse, its manifestations, and stage applications.

Our theatrical experience confirms that theories and acting methods do not offer up-to-date solutions to address the obstacles generated in the construction and non-binary portrayal of characters. Current conventional approaches are often based on a realistic and binary vision, which makes it difficult to include other perspectives. Therefore, it is essential to review and update contemporary approaches to achieve greater inclusion that reflects the progress of current society. As a solution, we propose establishing a dialogue between feminist and gender theories, European acting methods, and the practice of *naghsh-poosh*, in order to define a strategy of recycling and reformulation that allows performers to portray different characters beyond the limits of age, gender/sex, race, etc.

Objectives.

The goal of this research is to explore the intersections between theatre studies and gender studies, analyzing how stage representations can challenge and reformulate traditional constructions of identity and power. Additionally, we aim to establish a dialogue between theatre and gender within a theatrical context, generating new proposals that foster critical reflection and artistic creation. By pursuing these goals, we aspire to promote greater inclusion and diversity on stage through the development of a recycled theatrical proposal that incorporates tools, strategies, and instructions for the deconstruction and destabilization of established norms, both in performance and staging.

Through the study of gender representations, we seek to contextualize gender studies within theatre and vice versa, observing the mutual influences between them. We also aim to reformulate the binary patriarchal perspective present in theatrical interpretation methods, applying feminist and gender theories to develop inclusive strategies that reflect the diversity of gender identities.

Moreover, we intend to analyze the relationships and interactions between the body and gender, exploring how bodily dynamics can challenge the established norms of gender/sex identification in theatrical characters. To do this, this study will define a theoretical-practical guide for non-binary and inclusive character interpretation, applying the *naghsh-poosh* technique and postfeminist approaches to offer tools that allow performers to explore the character's identity more authentically. Achieving this goal requires practical study on the process of constructing and embodying female characters from the texts chosen for the case study, thus analyzing their impact on the audience's

perception. Lastly, inspired by the terms applied by *naghsh-poosh* performers, we aim to propose an inclusive language formed by new terms that contextualize ambiguity and non-binarism in theatrical dramaturgy. For example, instead of saying “actor/performer of Clytemnestra” we suggest using the term “clitemnestra-poosh”.

Achieving these objectives opens more space for equality and diversity on stage, promoting discourses that favor greater inclusion, especially in casting and role distribution. Through the proposal of recycled theatrical gender, we challenge traditional norms that limit the interpretation of diverse characters. By fostering this idea, we not only enrich theatrical productions but also give visibility to all collectives, reflecting the plurality of our society. This proposal expands the narrative spectrum, inviting the audience to reflect on stories and stage experiences, thus enriching the dialogue on identity and representation in the theatrical context.

Brief description of the methodology.

This research will be conducted using both qualitative and quantitative approaches, adapting constantly to the needs of the work. From a comparative interpretive perspective and using methods such as fieldwork, theatrical ethnography, experimental methodology, and discourse analysis, we intend to develop the theoretical framework, define the object of study, and reach conclusions.

Theatrical ethnography allows us to study the tools and instructions applied by *naghsh-poosh* performers for the portrayal of characters of the opposite gender/sex. Through ethnographic work, we explore the cultural, anthropological and historical aspects of gender, exploring as well, its performativity and body behaviors. This strategy enriches our theatrical understanding of the dynamics between the gender/sex of the performer and that of the character they portray, allowing us to analyze how these interactions influence the audience's perception.

Discourse analysis of the texts that make up the case study, from a non-binary feminist perspective, provides valuable information on the role of female speech and discourse in social and political development and transformation. This approach allows us to identify patterns of empowerment through theatrical literature and gather relevant

data that facilitate a deeper understanding of the intersections between gender and power on stage.

The experimental methodology includes a combined structure of theoretical and practical phases, focusing on the relationship between the actor with him/herself, with the character they portray, and with the audience. The strategies applied, such as the analysis of performances and works of art, surveys, and semi-structured interviews, help us explore theatre through its own practice, examining *naghsh-poosh* instructions practically for the interpretation of the female characters in the case study. Direct observation of the steps of embodiment of characters of the opposite gender/sex allows us to better understand how gender is constructed on the body and how its bodily manifestations generate ambiguity, challenging established norms and opening spaces for new forms of interpretation.

The implementation of the methodology includes two main phases: theoretical and practical, consisting of the following steps:

- **Search and literature review.** This step involves identifying and gathering relevant sources for our study, focusing specifically on feminist and gender studies, theatre studies, works that address the *naghsh-poosh* technique, and reflections on the applications of discourse recycling in theatre and vice versa.
- **Development and formulation of the theoretical framework.** In this phase, we contextualize the object of study within the academic context, identifying key concepts and their theoretical relationships that guide our work.
- **Participation in seminars and conferences.** Attending various academic activities relevant to our study will allow us to exchange ideas with experts in the field and gain new perspectives. These interactions will enrich the understanding of the object of study and foster collaborative networks.
- **Analysis and study of theatrical works.** In this step, we will conduct a detailed analysis of the works we chose for the case study, facilitating the examination of their themes and contexts from a non-binary theatrical perspective. This study provides essential data for the interpretation of the characters and their relevance within the theoretical framework.
- **Research stays.** Undertaking a series of pre-doctoral research stays will provide the opportunity to immerse ourselves in environments relevant to the study and examine the object of study within other cultural contexts.

- **Conducting theatre workshops.** This activity will allow us to collect audiovisual data and notes on the process of preparation, construction, and interpretation of characters with the opposite gender/sex.
- **Artistic creation.** This activity will allow us to study the steps of constructing and embodying gender/sex on stage. Performers inspired by the *naghsh-poosh* technique will embody characters with the opposite gender/sex to their own.

Data collection techniques and Research instruments.

- Recordings (audio and video) of rehearsals, workshops, and interviews.
- Notes, tables, and diagrams on activities conducted during pre-doctoral stays.
- Interviews with artists and researchers in both theatre and gender fields. The data collected from this step will reveal the different perspectives and experiences surrounding the object of study and its sociocultural viability and impact.
- Field diary to collect any doubts regarding the process, new sources, perceptions, and any information that may contribute to the research process.
- Questionnaires and surveys designed for the audience after attending the performances. This technique allows us to gather key data regarding the influence of gender/sex manifestations on stage in the audience's perception.

Introduction to the thesis structure.

Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno [The new is not in what is said, but in the event of its return] (Foucault, 1974/2002: 24, translated by Sabri Zekri, Novembre 26, 2024).

This quote largely points to the central focus of our research, which underpins the theoretical framework of the thesis: “recycling of the actor’s gender and the character’s gender in theatre. As Foucault notes, achieving something new or unfamiliar occurs through a cycle/process of return. This perspective underscores the initial challenge of our project: the risk that something seemingly obvious, such as a theme, concept, or

discourse, may cease to be the object of study and critical reflection. It is here that notions such as recycling, deconstruction, deidentification, and queering gain particular significance and relevance to our study, allowing us to question the traditional structures of gender/sex and rethink the models, roles, and relationships both in life and on stage, exploring the performativity of body and gender, as well as their influences on stage dynamics.

Complementarily, Brecht (1964/1987) affirms that “When something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up” (p. 71, translated by Sabri Zekri, September 12, 2024). This statement reinforces the importance of reconsidering and delving deeper into what initially seemed obvious—an approach we applied to both gender and theatre, both of which are subjects to repetition, axiomatization, and normalization over time. While efforts have been made to update the structure and function of these discourses, the topic remains underexplored, as new questions and challenges have not been posed in a long time.

In this context, the main challenge of our research emerged: when the role of gender/sex in the actor's craft seemed an evident and determined discourse, to what extent could the construction and performativity of gender in the theatrical context serve as strategies of distancing and alienation? Or, in other words, could an Agamemnon played by a woman or a Clytemnestra represented by a man generate distance between the viewer, the actors, and the scene represented? How do these representations influence the behaviors, reactions, and interpretations of the audience? And how do these reversed embodiments affect the relationships, interactions, and manifestations of gender among the performers?

Subsequently, the detailed development of the proposal and the research process began. This period included various phases and stages, focusing on defining the key issues and objectives, formulating strategies, and seeking solutions, as well as selecting appropriate tools and methods for data collection and analysis. Throughout the five chapters and by creating a combined methodology, we assessed the project's feasibility and the state of the question, defining the theoretical framework, planning the next steps, while collecting data, observations, and relevant results to reach the conclusions.

As we highlighted in the *Research Plan* of the project (Zekri, 2019 [Unpublished, PDF]) presented to the Doctoral Program Committee “Women's Studies: Discourses and

Practices of Gender”, our main objective was to create a reflective dialogue between feminist and gender studies and theatre studies. At the same time, we sought to establish a bridge between the academic theoretical field and theatrical practices. Another key objective was to develop a multidisciplinary and inclusive scenic proposal that challenged male domination and the dualist narrative in theatrical productions, especially regarding casting, distribution, and interpretation of roles.

To achieve these goals, it was necessary to gather and contrast theories, reflections, and strategies from different fields under the same umbrella, applying the Asian *naghsh-poosh* technique alongside European theatrical methods, and incorporating, from a non-binary feminist perspective, new and/or incongruent terms such as recycling, deidentification, and queering, thus generating an ambiguous and paradoxical narrative. All these features are reflected in the thesis title: “Towards Scenic Gender: Recycling the Actor’s Gender Through the *naghsh-poosh* imitation technique [Dressing the Figure]”. Thanks to the extensive research process, divided into various theoretical and practical phases and stages, we have met the objectives, gathering numerous data in the form of results, considerations, and observations, the summary of which is presented in the tables and charts compiled at the end of each chapter.

At the outset, our intention was to observe and examine the contributions and influences of feminism and gender studies on the actor's craft, especially in the process of character interpretation. As the research progressed, we realized that achieving this goal required the reformulation of the patriarchal version of the binary narrative upon which traditional theatrical interpretation methods and models are built. However, any change needed to be backed by a deep study of the founding theories and contributions of the field, to then redefine the process of character construction, characterization, and embodiment, as well as the performer’s stage relationships and the role of the audience.

Next, we provide a comprehensive review of the five chapters of the thesis, explaining how the findings led us to the conclusions. We also present their implications for gender studies and theatre studies, highlighting both their current contributions and possible future developments. In this way, the panoramic view we offer will allow a better understanding of the influences of the project both in theory and practice within both fields, as well as its potential applications and incorporations in future research and academic debates.

In Chapter I of this thesis, “State of the Question: Theoretical Approaches and Publications on the Subject of Study”, we contextualize the state of the question by addressing the relevant published studies. We also define the key discourses that make up the object of study, highlighting their multidisciplinary and intertextual nature. However, we found few significant works on the subject. As a solution, we proposed our own classification of publications, divided into four groups: a) works that analyze the application of feminist and gender theories to theatre and vice versa; b) studies on the *naghsh-poosh* technique and its influence on traditional Iranian performances; c) publications on the three female characters that form part of the case study; and d) works that provide relevant information for the theoretical framework of the thesis.

The issues that arose after studying numerous works pointed to debates and dilemmas related to the performativity and construction of gender and its relationship to the body; the definition and distinction of the concepts of gender and sex; whether gender is a natural, cultural, or social element; the representation of female characters by men; the contributions of different feminism theories to the theatre practices and vice versa; the lack of information on the absence of women in theatre in different parts of the world; the role of discourse and female speech in the inclusion and empowerment of the female voice; the relationship of the self with its body, gender, and sex in life and in theatre; and the concept of art as trash or vice versa, its utilities and uselessness.

We realized that most works offer a more traditional, historical, and binary perspective. Regarding the pioneering theories and reflections in the field of theatre and gender, most foundational contributions date back to the early 20th century, and current studies often focus on re-examining and analyzing this material. Regarding the use of *naghsh-poosh* in Iranian performances, most studies presented more historical data and reports, without addressing its relationship with gender discourse. We observed a similar situation in the study of the three female characters. There was an immense number of publications providing a male dualistic narrative about Clytemnestra, presenting her as a traitorous, seductive, and satanic woman. Regarding Isabella of Valois and Sayyidah Zaynab, we found few works, often reports on their lives as secondary and inferior to men. These debates and gaps revealed the importance of our proposal, which, from a deconstructive and non-binary perspective, seeks new functions and relationships between theatre and gender.

Chapter II, “Methodology and Theoretical Contributions to the Object of Study”, focuses on the theoretical contributions applied to justify the theoretical framework, including Butlerian gender performativity, Brechtian *Gestus* and alienation, trance states, and Grotowski’s sacred actor. Additionally, from a deconstructive and non-binary perspective, we challenge the construction and embodiment of the theatrical character within Stanislavski’s system of interpretation and the role of the audience in dramatic theatre. Along this journey, we realized that the actors’ relationship with themselves and the character is still influenced by traditional sociocultural models and patterns. Role divisions, as well as interpretation techniques and tools, are often based on a realistic and dualistic view, giving little importance to the role of gender/sex in the actor’s work. The observations from this part served as double confirmation, assuring us of the need for and importance of our research.

Regarding research methodology, in this same chapter, we presented the various methods, strategies, and techniques, both qualitative and quantitative, including discourse analysis, experimental methodology, fieldwork, observations, and semi-structured interviews. We also planned a dynamic process, divided into two main phases: theoretical and practical. The strategies and tools defined in this chapter allowed us to observe the constructions, representations, and manifestations of gender/sex in numerous characters from classical texts. Among them, the ones that ultimately formed part of the case study were Clytemnestra in *The Oresteia* (Aeschylus, 2021), Isabella of Valois in *Richard II* (Shakespeare, 2008), and Sayyidah Zaynab in *The Sermon of Lady Zaynab in Damascus* (2024 [Online]; Maÿlisi, 1983: 132-135).

Chapter III, “Definition of the Object of Study: Recycling, *Naghsh-poosh* and Disidentification. Contributions and Applications to the Theoretical Framework” addresses the definition of the key discourses of the research, specifically recycling, *naghsh-poosh*, and disidentification, exploring their applications, relationships, and interactions within the theatrical performative context. In this section, we posed the following questions:

- Could the performativity and manifestations associated with gender and sex serve as the subject of recycling and queerization?
- How can the actions, gestures, and bodily behaviors of the performer be deconstructed and recycled?

- Could acting techniques and tools, such as distancing, imitation, and deidentification, serve as strategies for recycling gender/sex?
- How could the application and combination of such strategies lead to the transposition of the performing agent to a third gender on stage?

In search of answers, we first studied the applications of recycling in art and vice versa. We also provided a brief introduction to the history and origin of *naghsh-poosh* as an acting technique still used today in various theatrical forms in Iran. Finally, in the last part of this chapter, we defined the concept of deidentification as a strategy used by minority groups to survive within exclusionary systems, slowly breaking them from within. The integration of these discourses as the central axis led us to define queerization and the queerized subject.

The results obtained in this chapter helped us reconsider questions that both challenge and develop the approach of the theoretical framework, including some key questions:

- Could theatre serve as a tool for social transformation, inclusion, and equality, exposing feminist and gender conflicts?
- Is gender itself a performative subject?
- Does it have enough potential and capacity to be embodied in theatre?
- Is it constructed through socio-cultural inscriptions?
- Is it constructed on the body? How is it exposed through the body and voice?
- What is its role in the process of character interpretation in theatre?
- Could a character be embodied without considering their gender/sex?
- How do the ambiguous representations and manifestations of gender/sex influence the audience's perception?

In Chapter IV, “Recycling of the Performer's/Gendered Agent's Gender in Everyday Life and Theatre”, we discuss the justification of the object of study. The previous steps led us to reexamine the proposal for theatrical recycling of gender/sex, its applications, and impacts both in everyday life and theatre, further establishing a dynamic dialogue between the key research discourses and incorporating them into the body of the

theoretical framework. In this section, we conducted a series of interviews with artists and researchers about the role of gender in theatre. We also designed a reflective analysis of five excerpts from different texts, observing the construction and performative embodiment of gender through comments from a group of individuals.

In the second part of Chapter IV, we studied the process of gender recycling in the Balkan tradition called *Virdžina*, where women renounce their gender and assume the role of men for the rest of their lives (Karanović, 1991 [Film]; Grémaux, 1993). Comparing this patriarchal custom as a real case with its stage version—i.e., the portrayal of characters by performers of the opposite gender/sex—allowed us to explore how gender is constructed and represented in theatre and how such representations reflect collective experience. To examine the validity of our theoretical findings, a practical process seemed necessary, which we dedicated the final chapter of the thesis to.

In Chapter V, “Case Study: Clytemnestra, Isabella of Valois, and *Sayyidah Zaynab*”, we examined the feasibility of the recycling proposal by taking it to the stage. During our research stays, we analyzed and performed theatrical representations of the three female characters that form part of the case study. Activities during this phase included workshops, talks, final showcases, periods of reflection, and gathering the collected information, all taking place in different research and artistic creation centers in Italy, Poland and Spain. The data collected allowed us to design a non-binary interpretation guide, made up of numerous instructions and conventions inspired by theatrical methods and the technique of imitation *naghsh-poosh*, all defined in Chapter II, “Methodology and Theoretical Contributions to the Object of Study”. Throughout this period, some socio-cultural events significantly influenced the production of the thesis conclusions. The two most notable events were: Women's protests against the mandatory hijab in 2022, and the disruption of the spectacle *Tudo sobre a minha mãe* by trans-activist, Keyla Brasil, in 2023; both explained at the end of the same chapter.

Writing the thesis was an opportunity that allowed us to explore gaps, strengths, and hidden aspects in the proposal of recycling the performer's gender in the process of constructing and embodying the theatrical character. This led us to conclude that, to achieve this goal, it is necessary to recycle other elements and factors involved, particularly the text, staging, and the relationship between performer and spectator. Especially after the experimental interaction with the audience at the end of the performance at the Grotowski Institute, we became convinced that the actor's and

character's gender per se is not the only object of study. In other words, the reformulation of behaviors traditionally associated with gender/sex depends on the modification of other scenic elements.

This approach opened a broader discourse, leading to the creation of a dynamic and ever-evolving theatrical gender. Furthermore, the results of the different stages of the work helped us define a series of instructions, exercises, and characteristics under the designation “Recycled Theatre”. In this way, recycling, closely tied to gender/sex issues, became a Scenic Gender: a theatrical system in which deconstruction and recycling occur in a broader context, influencing all aspects and relations of the performance.

Another person also consider that gender/sex is not a primary factor in the formation and interpretation of the theatrical character, as the main objective is to recycle and reformulate everything that takes place on stage. In this sense, it is worth highlighting the comments of individuals, which reflect this aspect:

Creo que ahora sería posible. Nuestra sociedad está abierta a otras formas de género. El riesgo es estereotipar también estas expresiones de género. (Álvarez Ruiz, 2022 [Entrevista; Cuestionario; Anexo V: 617]). El género y el sexo es algo secundario, ya que lo principal es que todos los personajes son, primero de todo, seres humanos, personas (Intérprete 7 en la muestra final representada en la Universidad de Granada [Cuestionario]) Creo que en el escenario es posible hacer lo que para mí es un sueño y una utopía: personas desprovistas de género, ajenas a cualquier tipo de prejuicios por color de piel, tamaño del cuerpo, género asociado, etc. (Intérprete 4 en la muestra final representada de la Universidad de Granada [Cuestionario]) [I think now it would be possible. Our society is open to other forms of gender. The risk is also stereotyping these gender expressions. (Álvarez Ruiz, 2022 [Interview; Questionnaire; Annex V]). Gender and sex are secondary, since the main thing is that all characters are, first and foremost, human beings, people. (Performer 7 in the final showcase at the University of Granada [Questionnaire]) I think it is possible on stage to do what, for me, is a dream and a utopia: people stripped of gender, free from any type of prejudice based on skin color, body size, associated gender, etc.]

(Performer 4 in the final showcase at the University of Granada
[Questionnaire]) (Translated by Sabri Zekri, November 26, 2024)

Results and conclusions.

In general terms, the analysis of the theoretical material, encounters with artists, interviews, analyzed excerpts, and the activities carried out during the practical phase of the research led us to the following observations and conclusions regarding the functioning of recycling and its influences on the performer's relationships with themselves, with the character they embody, and with the audience:

Theoretical-Practical Dialogue. A dynamic and reflective conversation can be established between theories, academic studies, and theatrical practices. The combined theoretical-practical methodology of this research confirms the viability and validity of this assertion, through which we gathered necessary data to test the hypotheses and achieve the objectives of our research. The combination of tools, instructions, and acting strategies, both Western and Eastern, with feminist and gender studies and reflections throughout this process allowed us to make numerous relevant findings for different parts of the thesis, which are presented at the end of each chapter in the form of observations, tables, and diagrams.

Intertextuality and Multidisciplinarity. In particular, the combination of Western theatre and gender methods and theories with the Eastern theatrical practice of *naghsh-poosh*. This combination allowed us to examine and integrate different contexts into each other. We realized that female marginalization, both in European theatre and traditional Iranian performances, can serve as a strategy of deidentification and deconstruction to break exclusionary trends and reformulate binary models of theatrical interpretation. The embodiment of characters by performers of the opposite gender/sex offers the opportunity to experience another existence and generate symbolic subtexts, thereby impacting the audience's perception.

Performative Construction of Gender. Sociocultural inscriptions cause gender to be constructed through a performative and bodily process, often developed from the outside in. First, external traits and behaviors associated with the person's physical appearance, such as clothing, makeup, gestures, and body expressions, are embodied. At

a deeper level, this process influences the emotions and feelings of the performing agent, which is considered the internalization of the represented subject. A similar process also occurs in the representation of the theatrical character: the performer often starts with the construction of external traits and aspects, gradually incorporating their internal emotions and intentions into their gestures, movements, and actions.

Gender and Performativity on Stage. The theatrical construction of gender in the final showcases of the practical phase of the research justifies its association with performativity and bodily behaviors. Gender per se is constructible and can serve as a subject of representation, both in everyday life and on stage. Its social manifestations and aspects can be transformed into visual codes, revealing themselves through the body and voice of the performing agent. Other external factors, such as costumes and makeup, also facilitate its construction and visual representation on stage. A notable example is the embodiment of the social male figure in *Virdžina* tradition (Karanović, 1991 [Film]; Grémaux, 1993), in which a female person renounces her femininity and dedicates herself to learning how to feel and behave like a man for the rest of her life.

Theatrical Recycling of Gender. The process of embodying a character of the opposite gender/sex in the final showcases of the practical phase affirms that the social aspects of gender are not only constructible but also recyclable, serving as a subject for deconstruction and the reformulation of new models. We also realized that, to achieve this goal, it is essential to recycle other scenic elements. In the final showcase at the Grotowski Institute, we brought this idea to the stage. The result was a play with a recycled language. More specifically, we wrote a text using inclusive language and, to bring it to the stage, applied minimalist and neutralized references such as candles, fabrics in different colors, and simple objects with a mainly symbolic function.

Third State. The ambiguous and non-binary embodiment of the character leads to queerization, alienation, and the breaking of conservative gender/sex identification models. In this way, established axioms are stripped away, and both actions and scenic relationships are deconstructed, creating a new narrative order distinct from the previous one. This condition gives rise to the emergence of a transient/queerized being, whose identity and behaviors are influenced both by the performer and the character, thus challenging conventional expectations and inviting the audience to reflect and interact with what unfolds on stage. This stage presence, while dissolved into the actor's body, is inevitably influenced by the intentions and behaviors of the character being portrayed.

Obstacles, Limits, and Challenges. The theatrical inversions of gender/sex require deeper study and concrete reasons, otherwise they could lead to misinterpretations and misunderstandings by the audience. These effects are especially apparent in scenes with more than one character embodied by actors of the opposite gender/sex, as observed in the theatrical analysis of the three couples: Clitemnestra-Agamemnon, Isabella of Valois-Richard II, and Sayyidah Zaynab-Yazid I (Table). Such non-binary representations, in most cases, generate secondary meanings and subtexts, giving rise to interesting reflections, such as the audience's comment on the symbolic connections between the final showcase *Est(¿?)s*¹⁷⁸ Tres: Clitemnestra, Isabella of Valois, and Sayyidah Zaynab and the repression of the female voice in certain countries.

However, in some cases, the visual codes attributed to gender/sex do not meet the expectations of the audience, causing ambiguous readings and rejection. A notable case is the selection of a cisgender actor to play a trans character in the performance *Tudo sobre a minha mãe*. Whether by the director's or the company's decision, and whether right or wrong, this casting choice led to a protest by Keyla Brasil, a trans community member, highlighting once again the relevance of gender, identity, and authenticity issues in contemporary theatre.

Proposals and/or actions aimed at achieving gender equality and inclusion on stage do not always prove effective. On the contrary, they can create more filters, restrictions, and divisions, particularly when it comes to casting choices and role distribution among actors, as happened with Keyla Brasil. As we pointed out at the end of the previous chapter, one of the consequences of this activist's protest was the creation of more separations than already exist—meaning actors only play male characters, actresses only play female characters, and trans performers are limited to roles exclusively representing their community. Although the protest's objective was legitimate, the final outcome could reinforce barriers rather than dismantle them, restricting scenic flexibility and creativity. For this type of action to have a broader and deeper impact, a more comprehensive approach would be necessary, one that addresses not only a cisgender performer portraying a trans character but also the entire cast and the actors' union.

¹⁷⁸ Como subrayamos en la nota a pie número 136, al traducir el título inglés de la muestra final *These Three: Clitemnestra, Isabella y Zaynab*, usamos el signo de interrogación entre paréntesis para hacer hincapié en la inclusión y reciclaje del género, tanto en el texto como en el escenario, desafiando así la asociación del nombre como uno de los rasgos identificatorios al género/sexo de las personas.

Ultimately, an inclusive theatrical proposal should focus on questioning and modifying the structures that limit an actor's craft based on sexual and gender identity, rather than reinforcing pre-existing divisions. Similarly, a critical, studied, and systemic action would have greater potential to promote equality without imposing new boundaries, allowing performers from all communities to explore all types of roles without suffering the restrictions of a normative representation. More than limiting the debate to the mere correspondence of the actor's gender identity and the character's identity, Keyla Brasil's act—or that of any other protester—could have proposed a broader reflection on how theatre can transcend identity categories and serve as a poetic space for creative freedom.

Impacting the audience. To complete the cycle of scenic recycling, the interactive participation of the audience is necessary, as it is the final, though most crucial, link in the theatrical communication chain. From all the studies conducted, we concluded that the behavior and reaction of the audience directly influence the visual and intellectual quality of the performance. Without a doubt, the audience may not agree with what they see or, conversely, they may adapt their perspective and accept new proposals. For instance, if the ambiguous gender representations of the performer and/or character do not align with their own models, they have few options: to be passive and continue attending the event; resist and continue watching the show; leave the room; protest aloud while the play unfolds on stage; or be open, change their perception, and moderate their expectations.

Among these possibilities, we believe that the last option will allow the audience to communicate with unfamiliar codes, explore other perspectives, reflect, and generate new interpretations. As Brecht (1987) states, "Instead of sharing an experience, the spectator must come to grips with things" (p. 23, translated by Sabri Zekri, September 12, 2024). To this statement, we would add that, instead of rejecting or resisting, the spectators must confront themselves, open to new proposals and accept that theatre, like what is happening in life, is a dynamic and constant transformation.

Finally, we believe that the interaction between the audience and the stage is not based solely on the automatic acceptance of what is presented, nor on its rejection, but on its critical ability to question, reconfigure, and enrich the content being represented. Thus, the spectator of recycled theatre is not a mere observer of an artistic event, but an active participant who accepts the actors' invitation to engage in a live theatrical encounter that

demands flexibility, adaptation, and contribution to the evolution of critical thinking. As Grotowski (1971) characterizes it, the spectator is simultaneously a witness and a warrior in a conflict between the daily mask of lies they pretend to wear and their true self (p. 40).