



**Facultad
de Artes**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Universidad de la República
Facultad de Artes
Maestría en Arte y Cultura Visual
2da Cohorte

Varones con caravanas. Una escritura crítica sobre una investigación artística.

Autor: Federico Puig Silva
Directores de tesis: Diego Sempol y Ana Laura López de la Torre

Montevideo, Uruguay
Octubre de 2025

Agradecimientos

A María Emilia Pérez Espinosa. Por todo. Siempre.

A Diego por sus conversaciones y sus preguntas y sus observaciones agudas e incómodas que resuenan y seguirán resonando todavía.

A Ana Laura por su extraordinaria profesionalidad de la que aprendo todos los días y muy especialmente por el amor brindado que habita en cada partícula de este proceso.

A Luisa. Por llegar. Por estar.

Resumen

Varones con caravanas es una investigación artística realizada como tesis de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Udelar). Propone contribuir a poner en discusión pública algunas formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano a través de un proceso de investigación artística situado en la Facultad de Artes de la Udelar. Más específicamente, busca caracterizar algunas prácticas performativas masculinas en el ámbito del arte y las relaciones de poder que las configuran, visibilizarlas y problematizarlas a través de un acontecimiento escénico performático creado desde la propia experiencia y el cuerpo del investigador, y reflexionar sobre las formas en que un proceso artístico escénico produce conocimiento situado. Este trabajo escrito llamado *Varones con caravanas. Una escritura crítica sobre una investigación artística* sistematiza críticamente y desarrolla conceptualmente el proceso de creación de la obra *Varones con caravanas. Una conferencia performática*. Esta obra es un acontecimiento escénico creado e interpretado por mí mismo a partir de un ejercicio autoetnográfico desarrollado durante dos años en el Espacio de Masculinidades, un espacio propuesto y facilitado por quien escribe y que convocó a un grupo de personas universitarias y del ámbito artístico a trabajar colectivamente sobre masculinidades a través de herramientas del arte participativo. Entre las principales conclusiones, la investigación evidencia un escaso interés de los varones del ámbito artístico en reflexionar críticamente sobre las masculinidades, incluso en un entorno percibido como más igualitario que otros. Se constata también que los varones que participamos en estos procesos compartimos condiciones estructurales de privilegio y que, si ponemos en cuestionamiento algunas de ellas, es debido a la interpelación de mujeres de nuestros entornos. Persiste la discusión acerca de hasta qué punto los varones dispuestos a reflexionar sobre su masculinidad encarnamos un verdadero cuestionamiento a la desigualdad de género o, por el contrario, contribuimos a su perpetuación mediante formas adaptativas. Finalmente, el proceso confirma el potencial del arte escénico como medio legítimo de producción de conocimiento situado, capaz de articular cuerpo, experiencia y reflexión, e invita a discutir si los marcos académicos en los que se inscriben los procesos de creación potencian o, por el contrario, limitan la imaginación artística de las obras que surgen de ellos.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	2
Resumen	3
Tabla de contenidos	4
1. Introducción	5
1.1. Planteo del problema y antecedentes	7
1.1.1. La desigualdad en el teatro montevideano actual	12
1.1.2. La desigualdad de género en el ámbito de las artes visuales en Montevideo	15
1.1.3. La desigualdad y la violencia de género en la Facultad de Artes de la Udelar	17
1.2. Antecedentes artísticos y académicos	21
1.3. El rol de los varones en la problematización del patriarcado	26
1.4. Objetivos	28
1.5. Estructura del trabajo	28
2. Marco teórico	30
2.1. Género y masculinidades	30
2.1.1. Masculinidad hegemónica	35
2.1.2. Masculinidades híbridas	37
2.1.3. Performatividad de género	38
2.2. Epistemologías emergentes	40
2.3. Investigación Basada en Artes	41
3. Metodología	43
3.1. Espacio de Masculinidades	43
3.1.1. Proyecto Fruto	47
3.1.2. Dialogando masculinidades	49
3.2. Ejercicio de autoetnografía	50
3.3. Varones con caravanas. Una conferencia performática. Sobre el acontecimiento escénico	53
4. Resultados y análisis	59
4.1. Caracterización de algunas prácticas performativas masculinas en el ámbito del arte y las relaciones de poder que las configuran	59
4.1.1. La interseccionalidad de varones universitarios: un enfoque casi olvidado	59
4.1.2. Un escaso interés en reflexionar sobre la masculinidad	62
4.1.3. Algunos pocos varones dispuestos a reflexionar sobre la masculinidad: por qué y para qué.	65
4.1.4. Los varones que nos pensamos: ¿problematización o adaptación?	74
4.2. Visibilización y problematización de algunas prácticas performativas masculinas a través del acontecimiento escénico	77
4.2.1. Sobre la presentación y circulación de Varones con caravanas. Una conferencia performática	78
4.2.2. Los elementos del proceso como elemento escénico metafórico	79
4.2.3. Una obra por varones y para varones	81
4.2.4. La autorepresentación irónica	82
4.3. Reflexión sobre las formas en que un proceso artístico escénico produce conocimiento situado	84
5. Conclusiones	86
6. Referencias bibliográficas	91
7. Anexos	101

1. Introducción

Esta investigación artística se llama *Varones con caravanas*. En este trabajo me propongo contribuir a poner en discusión pública las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano y, más específicamente, caracterizar algunas prácticas performativas masculinas y las relaciones de poder que las configuran. También busco visibilizar y problematizar dichas prácticas a través de un acontecimiento escénico creado desde la experiencia personal y el cuerpo del investigador, y reflexionar sobre los modos en que un proceso escénico puede producir conocimiento situado.

Por tratarse de una investigación artística en el marco de un programa académico, los productos son un acontecimiento escénico y este trabajo escrito. El acontecimiento escénico se llama *Varones con caravanas. Una conferencia performática*. Fue creado a partir de un ejercicio autoetnográfico desarrollado en el Espacio de Masculinidades, un espacio situado en la Facultad de Artes donde, durante dos años, y de forma semanal, nos reunimos doce personas vinculadas al ámbito artístico -en su gran mayoría varones universitarios- para trabajar colectivamente sobre las masculinidades a través de herramientas del arte participativo. Por otro lado, este mismo texto escrito llamado *Varones con caravanas. Una escritura crítica sobre una investigación artística* es una sistematización crítica del proceso de creación a través del ejercicio autoetnográfico, conceptualizando lo acontecido durante el Espacio de Masculinidades y el proceso de creación del acontecimiento escénico. Desde un marco epistemológico situado, las metodologías expuestas reconocen que el conocimiento construido está atravesado por mis propias características como varón blanco, cis, montevideano, de clase media trabajadora, universitario, artista y heterosexual. De ahora en adelante, y más allá de la distinción entre estos dos productos del proceso -el acontecimiento escénico y este trabajo escrito-, me referiré a la investigación artística como un todo.

El Espacio de Masculinidades, propuesto y facilitado por quien escribe, priorizó la participación horizontal y se enfocó en las relaciones humanas y en el proceso, por encima de un resultado objetual. Entre sus acciones realizadas se incluyeron ejercicios de observación participante en la Facultad de Artes; encuentros

en casas particulares intermediados por la creación de retratos *-Proyecto Fruto-*; y un ejercicio de difusión de sus sus temáticas a través del arte gráfico en los espacios de circulación de la facultad.

Varones con caravanas. Una conferencia performática, el acontecimiento escénico resultado de esta investigación, tendrá sus presentaciones los días 24, 25 y 26 de octubre de 2025 en Maniobra Teatro Club, un pequeño teatro que forma parte de Espacio Peatonal -un espacio cultural ubicado en el barrio Ciudad Vieja- en el marco del evento *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en las artes*, organizado por mí junto con el propio espacio. El objetivo de esta instancia se alinea con los propósitos de esta investigación, es decir, se propone contribuir a poner en discusión, a través de diferentes actividades, las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano. Las actividades, todas públicas y gratuitas -excepto por el propio acontecimiento escénico que será al sobre para recaudar para los costos organizativos y para pagar a los artistas involucrados con el evento, incluirán un conversatorio, una muestra de arte visual, la proyección de una película, un taller de teatro enfocado en las masculinidades, una asamblea, y la presentación del acontecimiento escénico resultado de esta investigación.

Este trabajo nace de una paradoja incómoda: soy un varón cis investigando masculinidades en un ámbito artístico donde ciertas formas no tradicionales de ser varón parecen ser aceptadas y donde, en ocasiones, se percibe una mayor igualdad de género en comparación con otros espacios. Sin embargo, los feminismos han demostrado que esta percepción es errónea: el ejemplo clave de ello y que resultó fundante para la realización de este trabajo es el de las cuentas de Instagram *@VaronesTeatro*, *@VaronesCarnaval* y *@VaronesDelRock* donde, desde 2020, se han denunciado centenares de situaciones de desigualdad y violencia de género en el ámbito artístico. Así, si estoy estudiando masculinidades y queriendo problematizar algunas formas de ser varón es porque sistemáticamente y desde espacios muy heterogéneos como la literatura, la academia o el activismo virtual, los feminismos han evidenciado una desigualdad de género estructural y han luchado en su contra. Si estoy escribiendo estas palabras es porque mujeres y disidencias han accionado para que, como será señalado más adelante en este trabajo, el mero

hecho de ser varón sea desnaturalizado y estudiado académicamente como la construcción que es a través del estudio de las masculinidades. Si estoy intentando problematizar mi propia masculinidad es también porque, en los ámbitos artísticos que habito, los feminismos han evidenciado los mecanismos violentos que se imponen; la reacción, displicencia e impasibilidad de nosotros, varones del medio artístico, ha sido perturbadora. Así, durante el desarrollo de esta investigación he construido la creencia de que los privilegios que mantenemos los varones deben ser cuestionados y cambiados, sobre todo por nosotros mismos, si verdaderamente queremos acercarnos a una sociedad más justa en términos de género.

El desarrollo de este proyecto puede entenderse desde un enfoque de Investigación Basada en Artes, abordando las masculinidades a través de un diálogo entre creación artística y reflexión académica y proponiendo un intento modesto hacia la construcción de un ámbito artístico más igualitario.

1.1. Planteo del problema y antecedentes

Vivimos en un sistema de relaciones de poder entre los cuerpos en el que el género dominante es el masculino. En otras palabras, vivimos en un sistema patriarcal. No estamos seguros de cómo se originó este proceso: si esta organización social fue forjada sobre la división económica del trabajo (Engels, 1884; Lerner, 1990: 33-64), si la dominación masculina antecedió a la propiedad privada y lo impregnó todo a través de la práctica de la violación (Segato, 2003: 78-81), o si las relaciones entre la acumulación de capital y la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer y el control del trabajo reproductivo son simbióticas (Federici, 2004). Si bien estas perspectivas presentadas tampoco son excluyentes entre sí, en cualquier caso coinciden en que es una de las estructuras de poder preponderante en la actualidad y en que es un “trabajo histórico de eternización” (Bourdieu, 2000: 28) y no algo inmutable o universal.

Este sistema de relaciones de poder permanece muchas veces invisibilizado, especialmente para las personas que ostentamos privilegios y posiciones de poder. La mera categorización del género como construcción social -condensada en la célebre frase de Beauvoir (2017) “no se nace mujer, se llega a serlo (...)”- ha

permitido construir conceptualmente la existencia del sistema patriarcal. En cambio, el hecho de que los varones en general hayamos asumido que nuestras características se deben a alguna forma natural de la masculinidad, hace que se normalicen las relaciones de poder y que el propio patriarcado permanezca inexistente (Vicent Marqués, 1997).

Tomando prestado para esta autoetnografía el artículo clásico de Peggy McIntosh (1989) donde señala que, precisamente, “a los hombres se les enseña a no reconocer el privilegio masculino” (p. 1), puedo hacer un intento breve y, como ella, listar algunas pocas y evidentes condiciones de experiencias que he dado por sentadas -en este caso, como varón y desde otras condiciones estructurales e interseccionales- durante la realización de este proyecto artístico. Por ejemplo, pude asistir a cada uno de los encuentros del Espacio de Masculinidades con la certeza de que nadie me va a acosar; pude expresar mi opinión varias veces en los cursos de esta Maestría confiando en que lo que tenga para decir aporta a la conversación y en que nadie cuestionará que participo demasiado; pude tomar decisiones sobre mi cuidado estético personal sin que alguien haga comentarios al respecto; y pude salir a la noche de la Facultad caminando tranquilo por la calle sin esperar que nadie me violente por mi condición de género. Este ejercicio breve señala estas asunciones y experiencias no porque sean negativas o porque sea malo que sucedan así; el asunto es que las personas que sí pueden vivenciar estas situaciones con absoluta naturalidad son, en su mayoría, varones cis, jóvenes y de clases medias o altas.

Esta línea de razonamiento sugiere dos ideas fundamentales para este trabajo. La primera, es que la mera conceptualización del patriarcado como tal y sus consecuencias cotidianas surge de miradas y producciones teóricas feministas: visualizar y categorizar es cuestionar y politizar. La segunda idea es que ese cuestionamiento del sistema patriarcal a través de la desnaturalización de sus características performativas es un primer paso en la oportunidad de trabajar por generar cambios en las relaciones de injusticia actuales en torno al género (Butler, 2017). Una buena parte de este trabajo discutirá el alcance de performatividades masculinas no tradicionales como camino hacia estructuras más igualitarias.

Hay muchos fenómenos que resultan consecuencia del sistema patriarcal y que evidencian que el género masculino ostenta y perpetúa posiciones de poder. Entre ellos, la desigualdad de género opera como sostén del patriarcado al distribuir desigualmente recursos y oportunidades y al ejercer mecanismos de violencia tanto simbólica como material. Me interesa considerar en este trabajo especialmente la desigualdad de género, en tanto resulta un sostén del sistema patriarcal que ha sido comprobado en ámbitos diversos incluyendo al artístico.

La desigualdad de género se entiende a grandes rasgos como el acceso desigual a oportunidades en desfavor de géneros que no son el masculino (Walby, 1990: 3-7). Esto ocurre en todas las regiones del mundo incluyendo a América Latina. Desde luego, la desigualdad de género no se encuentra aislada y está atravesada por otras variables como etnia-raza o clase. Sin embargo, en promedio las mujeres y disidencias¹ enfrentan mayores dificultades que los hombres para insertarse en el mercado laboral; obtienen salarios más bajos que los hombres; están muy sub representadas en cargos de decisión; destinan más tiempo a tareas de cuidado no remuneradas; y están mayormente expuestas a ser asesinadas por la mera razón de su género (Cecchini, Holz y Soto de la Rosa, 2021). Esto deviene en la perpetuación estructural, en mujeres y disidencias, de pobreza económica, bajo acceso a la educación y a la justicia y, para nada sorprendentemente, pobre acceso a la creación y al consumo de bienes culturales (Barbieri, 2019). Esta situación no es ajena al contexto uruguayo: según el informe de ONU Mujeres (2020), en Uruguay las mujeres ganan en promedio un 25 % menos que los hombres, brecha que se amplía en sectores con menor formalidad laboral. Además, aunque las mujeres representan el 55 % del funcionariado público, solo ocupan el 42 % de los cargos de conducción en el Estado, y menos del 30 % en cargos políticos y de confianza, según datos de la Oficina Nacional del Servicio Civil (2024). En el ámbito legislativo, para el 2006 las mujeres constituían aproximadamente el 25 % del Parlamento a pesar de representar más de la mitad del electorado (Pérez, 2006); para 2025, y a pesar de la creación de la Ley de Cuotas en el 2009 que establece que cada tres cargos en las listas electorales se deben incluir tanto a hombres como

¹ El término “disidencias” refiere en este trabajo a personas cuyo género diside de las normas impuestas por la sociedad heterosexual dominante (Preciado, 2009: 5-9) y que escapan, en su identidad o expresiones de género, a las categorías denominativas cisheteropatriarcalas (Valencia, 2010: 174). Así, términos como “cuir”, “no binarie”, “trans”, “marica”, o “traba” aparecen como constructos posibles y recientes de identidad subjetiva.

a mujeres, solamente un 29 % de las personas en el Parlamento actual son mujeres (Lombardi, 2024). Estas condiciones de desigualdad constituyen el marco para que la violencia de género se ejerza como herramienta de control y dominación.

La violencia de género, en este marco, resulta síntoma y mecanismo de reproducción de la desigualdad estructural. Por violencia de género podemos entender, de forma amplia, a toda acción que produzca daño a una persona y que haya sido realizada en razón de su género. Prevalece en todas las regiones del mundo y muchos estados han reconocido su existencia proponiendo, con mayor o menor éxito, algunas políticas públicas para mitigar su impacto. En Uruguay, y más allá de que la violencia de género es un concepto polisémico que escapa lo que las leyes puedan abarcar, la Ley de Violencia hacia las Mujeres Basada en Género la define como “toda conducta, acción u omisión, en el ámbito público o el privado que, sustentada en una relación desigual de poder en base al género, tenga como objeto o resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos humanos o las libertades fundamentales de las mujeres (IMPO, 2017).”

La desigualdad de género es sistémica en un ámbito cultural uruguayo que, desde sus orígenes, ha sido androcéntrico en tanto ha sido construido por y para los hombres privilegiando su punto de vista. Una aproximación actualizada en relación a esta condición, es el trabajo de Lobos (2023) para el Banco Interamericano de Desarrollo. Allí, desde una aproximación cuantitativa que puso foco en distintas instituciones culturales del Uruguay, se plantea que las mujeres ocupan solo un cuarto de los puestos de dirección de instituciones culturales y que hay porcentualmente menos mujeres que hombres que tienen en su trabajo artístico su principal fuente de ingresos; asimismo, señala y advierte como síntoma la falta de investigaciones sobre el tema en nuestro país. En un estudio fundacional, el Observatorio Universitario de Políticas Culturales (Dominzain, 2012) entrevistó en profundidad a 46 mujeres del teatro, la música, la televisión, el cine, la literatura y la artesanía. Si bien para cada disciplina se visualizan diferencias, algunas observaciones comunes entre las mujeres de las áreas y que relacionan con su género incluyen la sub representación en puestos creativos y de toma de decisión; los obstáculos para dedicar tiempo a la creación artística en relación a tareas de cuidado; las dificultades en comparación a los hombres en el acceso a la muestra

pública de sus trabajos -publicación, estrenos, etc.-; o los desafíos para el acceso a mecanismos de legitimación como premios, reconocimientos o financiación.

Hay otros ejemplos de investigaciones que observan la desigualdad de género en la cultura uruguaya. El estudio *Trabajo literario y desigualdades de género: claves y encrucijadas para pensar el caso uruguayo*, de Paula Simonetti (2023), examina, a través de una revisión académica y de datos cuantitativos provenientes de una encuesta, la disparidad en la literatura contemporánea uruguaya en el otorgamiento de premiaciones, el peso de referentes masculinos en las trayectorias, y la precariedad laboral y su relación con el tiempo dedicado a tareas de cuidado. El estudio de Mujeres Audiovisuales Uruguay (2020) analizó todos los largometrajes producidos en Uruguay, entre 2008 y 2018, y encontró un ámbito notoriamente masculinizado en lo laboral, con los hombres ocupando los roles creativos más relevantes y de toma de decisión y las mujeres asumiendo roles técnicos históricamente estereotipados desde el género como maquillaje y vestuario, donde se financian más proyectos presentados por hombres en roles creativos, y donde “las historias y la construcción de los personajes están realizadas desde un punto de vista muy poco plural o diverso” (p. 30). La publicación *Equidad Sonora*, del colectivo Más Músicas Uruguay (2020), plantea que apenas un cuarto de quienes dicen ser músicos como ocupación principal son mujeres y que las mujeres y disidencias del ámbito suelen ser blancas y pertenecen a un nivel socioeconómico medio alto o alto. Por último, la publicación *El carnaval que soñamos* (Celiberti, 2021) se adentra en la experiencia vivencial de algunas artistas mujeres del ámbito del carnaval y, más allá de plantear horizontes de trabajo hacia una cultura más igualitaria, encuentra un sector cultural muy masculinizado en lo laboral, con los hombres acaparando arrolladoramente los puestos directivos, y una dificultad de acceso al carnaval por parte de mujeres y disidencias, especialmente aquellas que no son montevidéanas. Estas desigualdades, plantean citando a Segato, son el fundamento que luego da lugar al surgimiento de la violencia patriarcal como lenguaje de imposición a través del daño sexual (Segato, 2016: 21). Así, *El carnaval que soñamos* se adentra en los fenómenos @VaronesCarnaval y @VaronesTeatro, fundantes para este trabajo.

Estos fenómenos virtuales ocurrieron en 2020 y formaron parte de la aparición de distintas cuentas en la red social Instagram que denunciaron situaciones de violencia contra las mujeres en ámbitos diversos. Entre otras muchas cuentas, @VaronesTeatro, @VaronesCarnaval y @VaronesDelRock fueron algunas de las más notorias debido al número de denuncias y al grado de visibilidad pública alcanzado. En particular @VaronesCarnaval, que remite a la expresión cultural con más afluencia de público de Montevideo, fue la cuenta con más denuncias de todas las aparecidas en Uruguay, con más seguidores dentro de la red social, y con más repercusiones en términos de políticas públicas. Si bien los alcances de la estrategia del escrache virtual están siendo ampliamente discutidos desde los feminismos antipunitivistas, existe un consenso en que han visibilizando y desnaturalizado un conjunto escalofriante de prácticas violentas perpetradas por hombres hacia mujeres e infancias (Pérez Espinosa, 2024).

Como artista he trabajado en el ámbito del teatro y, en años recientes, me he involucrado en el ámbito de las artes visuales a través de mi vínculo profesional con la Facultad de Artes. En estos dos ámbitos, por lo mencionado anteriormente, son escenarios en los que se reproducen sistemáticamente desigualdades y violencias de género.

1.1.1. La desigualdad en el teatro montevideano actual

Comenzaré por el teatro montevideano. Esta decisión no solo se debe a que hace más de doce años que estoy vinculado a esa disciplina o a que esta investigación se iba a centrar originalmente en este ámbito; hay, además, suficiente documentación que da cuenta de todo un sector cultural donde persisten la desigualdad y la violencia de género.

Pocos acontecimientos fueron tan influyentes en mi manera de percibir el teatro como el fenómeno de la ya mencionada cuenta virtual @VaronesTeatro. Esta página de Instagram recogió denuncias anónimas de mujeres y disidencias de más de setenta episodios de violencia género ocurridos en el teatro montevideano en años recientes. @VaronesTeatro propició discusiones profundas y sinceras entre diversos colegas, generó cuestionamientos legítimos sobre nuestras maneras de

hacer teatro, y despertó interés por una situación que permanecía profundamente naturalizada e invisibilizada para muchos varones como yo. Desde luego, también generó posiciones reaccionarias que derivaron incluso en el inicio de acciones legales contra las denunciantes (Amesti, 2021). A nivel personal y atinando a lo poco que pude hilvanar en un momento en el que las preguntas arrinconaron a las certezas, decidí cortar mi vínculo con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) hasta que no se pronunciara o cambiase su dirección -habiéndolo sido su director denunciado-², suspendí mi participación como estudiante de cursos de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) donde estarían presentes docentes eschachados, realicé algunas acciones públicas muy menores (Puig, 2021), mantuve conversaciones con algunos colegas mujeres y hombres, y orienté mi postulación a la Maestría en Arte y Cultura Visual hacia la temática de masculinidades en el ámbito teatral. Precisamente, este trabajo que cierra mi recorrido en la Maestría surge de la necesidad personal de cuestionar entre pares lo ocurrido ante la inacción y hasta complicidad de la mayoría de los varones del medio. Puedo afirmar que esta investigación se nutre de la valentía del movimiento de @VaronesTeatro y de las preguntas que puso en agenda sobre qué podemos hacer, como varones, para no perpetuar esa realidad.

En términos de políticas públicas y como una de las pocas consecuencias prácticas, la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) creó un protocolo para casos de violencia y acoso en el ámbito laboral y educativo de las artes escénicas (SUA, 2021). Exceptuando a SUA y el apoyo brindado a las personas afectadas, no hubo declaraciones comprometidas o acciones de tipo alguno por parte de otras instituciones teatrales relevantes en el medio, como el INAE, la EMAD, la Dirección Nacional de Cultura, o la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, entre otras. Poco ha sucedido desde entonces y el entusiasmo por un cambio más profundo en las relaciones de desigualdad y de violencia de género sistemáticas en el teatro parece haber salido de la agenda pública.

En los estudios existentes se visualiza una desigualdad de género persistente en el campo teatral. En el contexto regional, el muy riguroso estudio de Muñoz

² Al momento de la aparición de @VaronesTeatro me encontraba próximo a realizar una apertura de proceso del proyecto *Entusiastas Orientales* en la sala polifuncional del INAE. Además de la cancelación de esa actividad, decidí no presentarme a convocatorias o propuestas de formación ofertadas por la institución.

(2017) en Chile sobre el teatro a través de un análisis cuantitativo y cualitativo de las condiciones laborales demuestra cómo persisten desigualdades de género similares a las de otros sectores -como los techos de cristal y la brecha salarial-, aunque tanto varones como mujeres lo perciban como un ámbito menos desigual (p. 165). Ya en Uruguay, el trabajo de Parodi (2013), que analiza la participación de mujeres en roles clave de obras de teatro independientes y estatales desde el 2006 hasta el 2011, es contundente: hay muchas más mujeres que estudian teatro y, sin embargo, hay significativamente más hombres en todos los rubros excepto en actuación y en vestuario, rubros que, desde el modelo tradicional imperante en la producción teatral, suelen estar subordinados a la dirección, la producción, y la dramaturgia. Un dato significativo al respecto es que casi el 70% de las obras del período fueron dirigidas y escritas por hombres. En el mismo trabajo se señala la perspectiva de actrices del teatro. Ellas indican que algunos de los desafíos de su desempeño laboral en la actualidad son herencia de la propia historia del teatro: en gran medida, el teatro ha sido creado por hombres y para hombres, lo cual deviene en más roles asociados a varones. Cuando se atiende a ello y a los números, termina existiendo una mayor inestabilidad laboral para las mujeres y disidencias siendo que hay menos puestos de trabajo para una mayor cantidad de personas formadas. En palabras de una de las entrevistadas: “Entonces, generalmente, a la vista o no, tenés gente que te está serruchando las patas” (p. 40).

Otros datos interesantes surgen del colectivo feminista “Autónomas escénicas” (Autónomas Escénicas, 2019). El colectivo difundió a través de redes sociales los resultados de su investigación que observó el otorgamiento de fondos públicos entre 2017 y 2018 en función del género de los ganadores. Los datos son similares a los presentados por Parodi antes: en promedio, el 70% de los roles creativos clave seguían siendo ocupados por hombres. Otra apreciación interesante es que incluyeron en el estudio el rol de “asistente de dirección”, constatando que el 75% de los casos habían sido ocupados por mujeres.

En 2020, la Intendencia de Montevideo (IM) realizó un estudio cuantitativo para identificar la desigualdad de género en sus diferentes instituciones culturales. Para el período 2013-2019 constató una situación similar a la advertida anteriormente: tanto en el programa Fortalecimiento de las Artes como en la

Comedia Nacional, los roles de dirección, dramaturgia y producción son ocupados muy mayoritariamente por hombres y, en la EMAD, hay muchas más mujeres estudiantes que hombres (Dominzain, 2020), con valores similares a los presentados por Parodi casi una década antes. Otra conclusión interesante es que, a pesar de las evidencias que dan cuenta de una desigualdad de género estructural, el ámbito teatral es percibido por varias entrevistadas como un lugar diferente donde sí existen relaciones más justas y equitativas entre varones y mujeres. “Las características del campo artístico generan relaciones diferentes, menos violentas, menos estereotipadas y más horizontales que otros espacios sociales caracterizados como ‘la vida real’” (p. 83).

Por otro lado, existen dos antecedentes de diálogo amplio entre mujeres realizadas en Uruguay para conocer el ámbito escénico desde una perspectiva de género. El primero es el simposio *Las hermanas de Shakespeare* (Intendencia de Montevideo, 2018), instancia organizada por la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo, luego condensada en una publicación, en la que se invitó a una veintena de creadoras teatrales a reflexionar en torno a diversos ejes del teatro. El segundo es el trabajo de Luisina Castelli (2012) para el estudio del ya mencionado Observatorio Universitario de Políticas Culturales a través de entrevistas a trabajadoras del teatro nacional. En ambos casos, se coincide en la incompatibilidad de las condiciones de creación teatral con tareas de cuidado, lo cual implica, nuevamente, un teatro que tiende a dejar afuera a las mujeres. También resulta interesante que, en ambos casos, el discurso de varias mujeres entrevistadas es que no se perciben en desigualdad de condiciones frente a los hombres y que, a su vez, muchas de las mujeres hacen énfasis en la existencia de lo femenino esencial como motor creador. Nuevamente, y como se mencionó antes, el ámbito teatral se percibe más igualitario de lo que las investigaciones demuestran que es. En tal sentido, se visualiza la necesidad de ahondar en trabajos o esfuerzos que continúen problematizando el ámbito teatral desde una perspectiva de género.

1.1.2. La desigualdad de género en el ámbito de las artes visuales en Montevideo

La desigualdad de género ocurre también en el ámbito del arte visual. Esto se sugiere al revisar numerosas investigaciones y acciones artísticas del panorama internacional y regional. Las pocas investigaciones existentes en nuestro país indican que lo mismo sucede en el ámbito del arte visual montevideano.

Un primer acercamiento es el de Daniela Tomeo (2020) acerca de la presencia de las mujeres en las artes plásticas de fines del siglo 19 y principios del siglo 20. Allí se explora cómo la sociedad de la época permitió la participación de las mujeres en ciertas áreas del arte consideradas en su momento menores, como el bordado y la costura, pero limitó su acceso a otras, como la pintura histórica y los estudios del desnudo. El trabajo destaca las limitaciones institucionales y culturales que las mujeres enfrentaron y cómo quedaron relegadas, salvo en excepciones como Josefa Palacios y Carmen Árraga, al estatus de aficionadas. Una observación interesante del artículo es que resulta necesario ampliar nuestro concepto de arte para incluir las contribuciones de estas artistas mujeres que realizaron prácticas en el cruce entre lo privado y lo público. Se desliza la idea entonces de que, históricamente, los procesos de legitimación de las prácticas y las categorizaciones disciplinares en el arte han sido construidas por y para hombres; un camino posible para la acción contra el androcentrismo en el ámbito es, entonces, disputar esas categorías que definen y limitan lo que entendemos como arte.

La investigación reciente más relevante al respecto la llevó adelante la Colectiva Coco (2020). Con la particularidad de enmarcarse en una investigación artística, los datos fueron contruidos en varias etapas y se vincularon con un conjunto de activaciones artísticas que, actualmente, permanecen en construcción. Se atienden diversos aspectos como el número de mujeres artistas expuestas en la colección permanente de museos como el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), la cantidad de mujeres que obtuvieron premios nacionales significativos, la aparición de artistas mujeres en las principales publicaciones de arte en Uruguay, la participación de mujeres en la dirección de museos, y la participación de mujeres representando a Uruguay en la Bienal de Venecia. Los datos son contundentes: en el MNAV las obras de autoría masculina representan el 87 % de la colección; los premios Figari, Paul Cezanne, y el Premio Nacional de Artes Visuales, han sido obtenidos por mujeres artistas en tan solo el 26 % de las veces; en las más de

sesenta publicaciones de arte uruguayo consideradas y que incluyen catálogos de muestras y premios, antologías, y selecciones discrecionales, tan solo en catorce de ellas hay igual o mayor cantidad de artistas mujeres; la dirección del MNAV ha sido ejercida por mujeres tan solo un 1,8 % del total del tiempo de existencia de la institución y; por último, de los cuarenta y cinco artistas uruguayos que han asistido a la Bienal de Venecia, cuarenta han sido hombres.

Por último, la muestra *Libertadoras* (2023) llevada adelante por la artista María Noel Silvera junto a Azpiroz, Irigoyen y Cuesta en la investigación histórica, revisó la subrepresentación de mujeres en las pinturas históricas nacionales. A pesar de la evidencia fehaciente de la efectiva participación de mujeres en los acontecimientos representados, su ausencia en las obras artísticas representa tanto la escasa importancia que se le ha dado a figuras que no son masculinas en la historia nacional, como el carácter androcéntrico de uno de los géneros pictóricos más legitimados en la pintura nacional.

1.1.3. La desigualdad y la violencia de género en la Facultad de Artes de la Udelar

La Facultad de Artes es, desde luego, una institución relevante en el ámbito del arte visual nacional y montevideano en particular. En la actualidad existen varias opciones de formación en artes visuales y plásticas en Montevideo, incluyendo talleres particulares y carreras especializadas en universidades privadas. Sin embargo, son la Escuela de Artes y Artesanías Pedro Figari y la Facultad de Artes las únicas instituciones nacionales públicas que ofrecen formación en artes visuales. Aún así, la diferencia entre estas dos instituciones es notoria: La Escuela de Artes y Artesanías Pedro Figari ofrece una formación centrada en la enseñanza técnica; inscripta en la Universidad del Trabajo del Uruguay, abre sus puertas a estudiantes que finalizaron el ciclo básico de enseñanza media, y tiene un promedio de mil quinientos estudiantes por año (Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari, s.f.). La Facultad de Artes de la Universidad de la República, articula las funciones universitarias de enseñanza, investigación y extensión, es terciaria -los estudiantes que ingresen deben haber terminado la secundaria para cursar- y, para el año 2022,

contaba con tres mil setecientos estudiantes activos tan solo en su formación de grado. A partir de estos datos es posible afirmar que la Facultad de Artes es la institución predominante en la formación de artistas visuales en nuestro país.

La afirmación de que en la Facultad de Artes es desigual en términos de género surge de varias fuentes. En primer lugar, la Facultad de Artes se enmarca, como se ha dicho, en la Udelar. En 2020, a raíz de diversas denuncias y manifestaciones vinculadas a situaciones de violencia y acoso en el ámbito universitario, la Udelar elaboró un protocolo para el abordaje de situaciones de violencia, acoso y discriminación (Udelar, 2021). En ese marco, en 2021, se realizó la primera investigación -y última en tanto no se ha vuelto a repetir- a propósito de la prevalencia sobre violencias, acoso y discriminación en Udelar (Dirección General de Planeamiento, 2021). Si bien no se distinguen datos por servicio universitario, los resultados arrojan un panorama general bastante preocupante. Para las mujeres estudiantes, el 44,2 % sufrió algún tipo de violencia por razón sexual o de género en la Universidad y el 52 % considera que sería riesgoso denunciar situaciones de acoso; para las mujeres docentes, el 58,1 % vivió violencia por razón sexual o de género y, también, poco más de la mitad de las encuestadas considera que sería riesgoso realizar denuncias; por último, para las mujeres del personal Técnico, Administrativo y de Servicios (TAS), los números son muy parecidos: el 47,6 % han sufrido algún tipo de violencia por razón sexual o de género y el 43 % considera que sería riesgoso denunciar. Hoy, a más de cuatro años de la creación del protocolo, a más de tres años de los datos relevados por la encuesta, y a más de once años de la creación de la Comisión Central sobre Prevención y Actuación ante el Acoso y la Discriminación, no está claro cuáles han sido algunos resultados de esas políticas más allá de la importante puesta en agenda del tema.

En segundo lugar, en 2017 la institución por entonces llamada Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) sumarió a cuatro docentes de una de las materias troncales, comunes y obligatorias de segundo año. La investigación administrativa los encontró responsables de “faltas administrativas graves”. El sumario fue iniciado a partir de múltiples testimonios de estudiantes que, al responder la Encuesta de Percepción Estudiantil sobre la Docencia, reportaron experiencias reiteradas de acoso sexual correspondientes al período 2010-2015.

Entre los varios comportamientos denunciados que apuntan a la “falta de profesionalismo de los profesores”, se encuentran la impuntualidad, el trabajar bajo los efectos del alcohol, la suspensión de clases debido a partidos de fútbol de la selección uruguaya, y la nula participación en el equipo docente de personas que no fueran varones. Sin detrimento de las anteriores, la mayoría de las denuncias apuntan a comportamientos propios de la violencia de género, como acoso sexual, comentarios machistas, miradas de los docentes a los cuerpos de las estudiantes, dichos sexuales y con segundas intenciones a estudiantes mujeres, y presentación de premisas tendientes a temáticas sexuales y pornográficas (Mosteiro, 2017). A su vez, y si bien el informe elaborado para la ocasión no lo comprueba -aunque las dificultades para comprobar y acoplar las denuncias por violencia de género a los marcos normativos son un tema recurrente en la academia (Segato, 2003: 122)-, las declaraciones de algunas estudiantes indicaron que los docentes habían contactado con ellas a través de la red social virtual Facebook con fines no académicos.

A pesar de que los docentes fueron finalmente sumariados luego de una investigación administrativa que duró dos años -dos de los docentes habían fallecido una vez terminado el proceso y otro se había jubilado, el cuarto recibió una suspensión de solo seis meses con el apoyo del orden docente -el orden de estudiantes había pedido la sanción máxima de un año-, es interesante focalizar en que la violencia ejercida por los docentes comprendió un período de al menos cinco años y en que fue gracias a la implementación de la evaluación docente, propiciada por el gremio estudiantil en el período referido, que esta situación comenzó a visualizarse.

En tercer lugar, en el marco de la adhesión del IENBA al Modelo de Calidad con Equidad de Género de Inmujeres y la Oficina de Oficina de Planeamiento y Presupuesto de la República (OPP), la Comisión de Género y Diversidad del IENBA publicó en 2021 un informe con el objetivo de generar un “diagnóstico organizacional con perspectiva de género para detectar brechas de género y discriminación para dar cuenta de las barreras que entorpecen el logro de la equidad de género en la organización” (Comisión de Género y Diversidad del IENBA, 2021: 11). El informe evidenció que, si bien las mujeres representaban el 54 % del personal docente y Técnico Administrativo y de Servicios (TAS) persistían de

todas formas desigualdades estructurales: los varones predominaban en los grados docentes superiores -a partir del Grado 3, los varones superaban en cantidad a las mujeres llegando al 90 % de los Grado 5- y percibían salarios un 12 % más altos en promedio, con una brecha del 34 % en el Grado 1, donde las mujeres eran la mayoría con un 68 %. Además, los órganos de cogobierno reflejaban una división en la representación: el orden docente se encontraba masculinizado con un 75 % de varones en comisiones clave, mientras que los órdenes estudiantil y egresados se encuentran feminizados. Por último, el informe también evidenció la falta de políticas específicas para abordar el acoso sexual y la violencia de género, así como la ausencia de mecanismos institucionales que promovieran la corresponsabilidad en cuidados, lo que recae mayoritariamente en las mujeres; un ejemplo de ello es que el 80 % de las licencias por maternidad y reducción horaria fueron solicitadas por mujeres.

De cualquier forma, la mera existencia de este informe y la adhesión de la Facultad de Artes al Modelo de Calidad con Equidad de Género de Inmujeres y la Oficina de Oficina de Planeamiento y Presupuesto de la República (OPP) plantean una interesante contradicción: existe una retórica institucional que deviene en acciones concretas -como la elaboración del informe, la creación de una comisión de género, o el esfuerzo de algunas áreas en el uso de lenguaje inclusivo- pero que, de cualquier forma, parecen no lograr desarticular desigualdades de género arraigadas -como el techo de cristal en la carrera docente o la brecha salarial-. También es pertinente señalar que fue recién a fines de 2018 cuando el IENBA dispuso la realización del informe diagnóstico organizacional para ingresar al Modelo (Comisión de Género y Diversidad del IENBA, 2021: 8) y que este no fue publicado hasta mediados de 2021. Desde entonces, algunas políticas de equidad de género surgidas de lo observado en el informe se han ido incorporando gradualmente en la institución, por lo que sería oportuno esperar un nuevo informe para evaluar si se han producido cambios sustantivos. Si bien la discusión acerca de los alcances de las políticas públicas institucionalizadas de equidad de género escapan largamente a lo que esta investigación pueda abarcar, sí me parece relevante señalar una posible hipótesis: en ámbitos que parecen autodefinirse o autopercebirse más igualitarios y donde se articulan acciones que a priori

contribuirían a fomentar la igualdad de género, el patriarcado opera de formas más sutiles.

1.2. Antecedentes artísticos y académicos

Aunque el género es una categoría transversal que implica que casi todo trabajo artístico y académico puede ser analizado desde la perspectiva de las masculinidades, no son demasiados los trabajos artísticos que ponen ese concepto en el centro de la creación así como pocas han sido las investigaciones académicas que hacen foco en las masculinidades en el ámbito artístico. Mencionaré a continuación algunos de los proyectos que han resultado influyentes para este trabajo.

Desde el arte contemporáneo y la fotografía como lenguaje hay algunos proyectos que han desafiado las lógicas tradicionales de representación del género y la masculinidad.

Catherine Opie, a partir de su serie de 1991 llamada *Being and Having*, ha venido explorando la representación de los modelos normativos de la masculinidad. A través de retratos a mujeres que encarnan visualmente elementos masculinos, como bigotes falsos, barba o nombres de varones escritos sobre el pecho, la artista subvierte la asociación unívoca entre masculinidad y cuerpos de hombres acercándose a la idea de que la masculinidad es, en definitiva, una forma de habitar el género -algo que planteará teóricamente algunos años después, como se verá más adelante en este documento, Jack Halberstam-. Desde entonces, su serie de autorretratos, que combinan cortes sobre su cuerpo formando dibujos asociados a las convenciones cisheteronormativas con la maternidad y la lactancia -*Self portraits cutting* y *Self portraits nursing*-, ha consolidado a Opie como una de las artistas visuales contemporáneas más consistentes en la problematización crítica de la masculinidad desde una perspectiva encarnada.

Otra artista clásica de la fotografía que dialoga con esta investigación, especialmente desde su búsqueda artística encarnada sobre la performatividad propia y la autorepresentación, es Cindy Sherman. Su trabajo, desarrollado

principalmente en Nueva York desde la década del setenta del pasado siglo, es una exploración sostenida sobre la construcción de identidad con un enfoque crítico sobre el género y los estereotipos femeninos. Concretamente, Sherman se vale del autorretrato para interpretar a muchos personajes ficticios, siendo ella quien trabaja sola en su producción como fotógrafa, modelo, maquilladora y estilista. La serie de fotografías que le otorgó reconocimiento internacional fue *Untitled Film Stills, 1977-1980*, y resulta el ejemplo más claro de su modalidad de trabajo. Se trata de 69 fotografías en blanco y negro en las que Sherman encarna personajes femeninos del cine de serie B y el cine negro de mediados del siglo XX. Las imágenes, que parecen extraídas de películas inexistentes, exponen la construcción de los roles asociados a los personajes -la "dama en apuros", la "vulnerable inocente"- e invitan al espectador a cuestionar su propia complicidad en la mirada masculina que los ha consumido por décadas. De modo similar, su serie *History Portraits, 1989-1990* parodió pinturas clásicas europeas exponiendo la construcción histórica de la imagen de la mujer en el arte. Su trabajo continúa al día de hoy cuestionando la noción de identidad y de género como construcciones maleables y contextuales, revelando el artificio detrás de la imagen y la cultura que la produce.

Más recientemente, la fotografía estadounidense Carolyn Drake ha trabajado sobre los mitos de la masculinidad en la cultura estadounidense a través de retratos de hombres desnudos, no hegemónicos desde los cánones de belleza occidentales, en poses poco usuales e incómodas. En esta serie llamada *Men Untitled (2020-2023)*, que tuvo como modos de circulación una exposición en la fundación Henri Cartier-Bresson y un fotolibro donde además se entrevista a los hombres participantes, la artista cuestiona las visualidades tradicionales del cuerpo masculino representándolos, siendo además ella mujer, en posiciones de vulnerabilidad. Partiendo de la incomodidad que la artista, dice, siempre ha tenido hacia los cuerpos masculinos, su trabajo es sobre sus "sentimientos hacia las estructuras de género tradicionales cuyo poder sigue arraigado y sobre cómo yo también me relaciono con personas individuales dentro de ese espectro" (Tracy, 2023).

Aquí en Uruguay, un trabajo parecido al de Tracy aunque de algunos años antes es el de Paula Delgado llamado *Cómo sos tan lindo (2005-2010)*. A través de una serie de retratos fotográficos y de entrevistas a varones que se autoperciben "lindos", la artista cuestiona los estándares de belleza masculina y la construcción

de la mirada sobre el cuerpo de los varones. El proyecto, que circuló a través de varias muestras y de un fotolibro, fue realizado en hoteles de varias ciudades del mundo: la artista publicaba un anuncio en medios de comunicación convocando a “hombres lindos” para una sesión de fotografía y, una vez ocurría el encuentro, los entrevistaba y fotografiaba -desnudos en muchos casos según la voluntad particular de algunos-. La búsqueda del trabajo fue la de invertir el régimen tradicional de representación poniendo en juego un retrato masculino construido desde lo íntimo, lo vulnerable y lo no hegemónico (Delgado, 2010).

Desde el arte escénico resulta más difícil encontrar trabajos centrados en la masculinidad. Si bien existen algunos trabajos que abordan la masculinidad de forma indirecta suelen hacer foco en casos judiciales que, aunque permiten visibilizar estos ejemplos, seguir teniéndolos en cuenta, y abordarlos, también caen en el riesgo de presentar estos casos como algo excepcional o propio de individuos que no representan al total de los varones. Así, la multipremiada obra catalana *Jauría* (2019) -que se estrenó en Uruguay en setiembre de 2025-, el trabajo sobre Operación Océano *Muñecas de piel* (2021), y la pieza sobre Pablo Goncalvez *El asesino de Carrasco* (2023) son algunos ejemplos que abordan la violencia de algunos tipos de masculinidad pero atendiendo solamente a estos episodios sin abordar el carácter sistémico del asunto. Esto hace que en lugar de entender la violencia machista como algo sistémico rechacemos la violencia meramente como una expresión extrema e injustificada (Azpiazu Carballo, 2017: 17). Otro tipo de trabajos, como la montevideana y muy exitosa *Ay machos!!* (1988), que se mantuvo en cartel de forma intermitente durante veinte años, aborda la masculinidad desde la comedia y el cliché pero estableciendo una mirada condescendiente y esencialista de que los varones, con nuestra irresponsabilidad sexoafectiva, deseos irrefrenables, atropellos explicativos y rudeza competitiva, “somos así de entrañables y así está bien”.

Igualmente, existen tres ejemplos interesantes en el arte escénico local que sí trabajan de forma original la masculinidad. En orden cronológico, el primer ejemplo es la obra *Claudia, la mujer que se casa* (2016) del colectivo uruguayo El Almacén, nombre homónimo de la sala independiente que el grupo gestionó durante ocho años en el barrio Parque Batlle. La obra trata la despedida de soltera de Claudia en la que un grupo de amigas se reúne y, como parte de la celebración,

intercambian roles de género y asumen identidades masculinas. La masculinidad, en la obra, es abordada por la sobreactuación de los clichés de varones en torno a las mujeres representados por actrices. La original puesta en escena, las muy precisas actuaciones, y el poco público que podía ver la obra debido al tamaño de la sala, transformaron esta comedia en una obra de culto del teatro montevideano contemporáneo. El segundo ejemplo es *Episodio III: Pase. Danza y fútbol: cuerpos en juego* (2017), una creación colectiva dirigida por Lucía Naser y Agustín Lucas. La obra integra el proyecto *Episodios* de Lucía Naser y fue comisionada por el Programa de Residencias de Creación del Centro Cultural Florencio Sánchez de la Intendencia de Montevideo. En el encargo de la comisión se incluyó la indicación de la dirección del teatro, bajo la gestión de Ana Laura López de la Torre, de centrar el Episodio en el mundo del fútbol, con el objetivo explícito de abordar la brecha de género en las prácticas extracurriculares de las infancias del contexto barrial del Centro Cultural -en los talleres de danza participaban exclusivamente niñas- y de abrir una vía de acercamiento hacia la mayoría de varones del barrio cuya afiliación social se orienta al fútbol. Esta obra, trabajada desde la intersección entre la danza contemporánea y el fútbol, explora críticamente las construcciones de la masculinidad en el ámbito futbolístico. El proceso de trabajo se inició durante los entrenamientos de la Primera del Albion Football Club, donde se conformó un núcleo de jugadores que, junto con otros varones convocados por estos mismos futbolistas, participaron como intérpretes. Mediante la coreografía, la performance y los relatos biográficos de los propios jugadores, la obra cuestiona los códigos corporales y emocionales asociados a la masculinidad en el fútbol, desafiando estereotipos y proponiendo nuevas formas de expresión masculina.

El tercer ejemplo es la obra *Petróleo* (2018) del colectivo argentino, fundado e integrado por cuatro actrices, Piel de Lava. En este trabajo las actrices interpretan a un grupo de trabajadores varones de una plataforma petrolera. Allí, se exploran los códigos del machismo, la competencia y la dificultad de la admisión de debilidad a través de una composición coral. La obra invierte los roles tradicionales de género en escena y pone en evidencia la performatividad del varón como construcción sobreactuada, generando un espacio de ficción donde se experimenta la fragilidad del mandato masculino (La Diaria, 2025 a).

Desde la academia, la relación entre masculinidades y arte ha sido abordada especialmente desde la semiótica y la cultura visual en la representación de las figuras masculinas en la pintura. Desde una perspectiva más cercana a la de este proyecto, la investigación de Norman y Bryans (2020) llamada *Performing the Norm: Men in the Performing Arts and the Materialization of White, Heteronormative Masculinity*, es un estudio clave para pensar cómo, aún en contextos artísticos que, a priori, podrían discutir los estereotipos cisheteronormativos, los varones tienden a reproducir formas hegemónicas de masculinidad. A partir de entrevistas a doce artistas intérpretes varones de teatro, danza y medios audiovisuales en Canadá, y del análisis desde la performatividad, el trabajo muestra cómo las expectativas del mercado artístico y las lógicas de representación visual influyen de forma directa en la repetición de ciertas formas de ser varón -blanco, heterosexual, musculoso- como el estándar de lo deseable y el profesionalismo. En otras palabras, aunque los investigadores encuentran varias formas de entender la masculinidad en el arte escénico, las representaciones a la que los intérpretes deben ajustarse refuerzan la hegemonía de la masculinidad blanca y cisheteronormativa.

Resulta significativo señalar que la mayoría de los trabajos artísticos mencionados aquí fueron realizados por artistas mujeres, con la única excepción del colectivo El Almacén, donde, no obstante, las mujeres también son mayoría. También es interesante evidenciar que tanto los procedimientos artísticos de los trabajos que enumero aquí como antecedentes, como el estudio académico que más directamente aborda esta cuestión, sitúan el problema de la representación y de la performatividad en el centro de la problematización de la construcción de lo masculino. Y si bien estos ejemplos dan cuenta de cierto interés en los últimos años por revisar la masculinidad, también revelan que este tipo de trabajos siguen siendo pocos en comparación con otras líneas de pensamiento y producción artística vinculadas al género. Este trabajo se inscribe en esa búsqueda que, desde el arte, permanece emergente, procurando trabajar la masculinidad desde una perspectiva situada y encarnada.

1.3. El rol de los varones en la problematización del patriarcado

¿Podemos los varones problematizar la masculinidad? ¿Cuáles son los alcances y las limitaciones de nuestra mirada? ¿Cómo hacemos, en caso de que sea posible, para hacerlo? ¿Qué alianzas son necesarias con los feminismos para que esta problematización no quede en un ejercicio meramente individual? Estas son algunas de las preguntas que guían el muy lúcido trabajo de Jokin Azpiazu Carballo, *Masculinidades y feminismo* (2017) y que, en gran medida, sirven para construir el posicionamiento y la justificación de esta investigación artística.

Algunas reflexiones sobre estas preguntas que ofrecen autores como el propio Azpiazu Carballo, o los norteamericanos -y clásicos de los estudios de masculinidades- Michael Kauffman (1995) y Michael Kimmel (2015), son provocadoras e incómodas para muchos de nosotros: ya no basta con la autocomplacencia de los varones y la búsqueda de un mejoramiento personal que redunde en culpas y/o más privilegios ejercidos de formas menos tradicionales. Luciano Fabbri, desde su actividad militante en Buenos Aires, reflexiona en su artículo *Colectivos de hombres y feminismos. Aportes, tensiones y desafíos desde (y para) la praxis* (2016) sobre algunas claves para abordar estas tensiones. Así, sostiene que los espacios de varones que se piensan a sí mismos desde una perspectiva crítica pueden aportar a los feminismos en tanto construyan discursos y prácticas que no opaquen la voz de las mujeres, sino que se propongan como herramientas de transformación en alianza que sea profundamente política. Advierte que estos colectivos de varones enfrentan riesgos importantes, en tanto pueden reforzar el egocentrismo masculino al centrarse en una “deconstrucción” autorreferencial, producir nuevas formas de protagonismo patriarcal, y reforzar una “masculina alternativa” que no necesariamente desestabiliza el orden de género. Si bien la autocrítica y la búsqueda de la transformación personal respecto a la reproducción de comportamientos y valores patriarcales son útiles, las más de las veces terminan enmascarando condescendencias que recrean, una vez más, la concentración del poder en manos del varón: haremos las compras para la semana pero elegiremos no lavar el baño (Azpiazu Carballo, 2017: 67). El reconocimiento de la desigualdad de género debe combatirse con su politización, es decir, con la interpelación de los privilegios que nosotros, varones, ostentamos, y con la acción en el espacio público.

Desde luego, esta postura esconde posibles tensiones con algunos movimientos feministas a la sombra histórica de la apropiación que los varones hemos naturalizado; ¿cómo evitamos que la lucha contra los privilegios de la masculinidad nos otorgue aún mayores privilegios? (Fabbri, 2016). Sin embargo, son también muchas las voces feministas que reconocen la necesidad del involucramiento de los hombres para luchar contra el patriarcado asumiendo la responsabilidad histórica de haber operado desde una cultura de dominación (Eisner, 1987; hooks, 2004; Segato, 2020; Olavarría, Valdés y Celedon, 2018), aunque siempre desde el reconocimiento del feminismo como fenómeno fundante y emancipador. En tal sentido, la realización de este trabajo recoge esa advertencia: soy un artista escénico y me encuentro interpelado por el tema; puedo trabajarlo y aportar desde mi lugar aventurando, en el acierto o en el error, acciones que se involucren con esa responsabilidad histórica. Quisiera, igualmente, mantenerme cauto respecto a los lugares de visibilidad y privilegio individual que, por ser de los pocos varones cis y heterosexuales que trabajan el tema, pudiera alcanzar.

En cualquier caso, y aunque las estrategias de discusión públicas de estos asuntos puedan ser variadas, la elección de este tema no es solamente una inquietud personal que responde, como se ha dicho, a contradicciones latentes en quien escribe: es también una urgencia en un contexto occidental donde los pactos sociales y políticos que prometían progresar hacia el goce igualitario de los derechos humanos se enfrentan a amenazas existenciales. Ese es, precisamente, el patriarcado reaccionando en este preciso momento.

Así, este intento modesto por analizar las masculinidades en el ámbito del arte dirige su mirada hacia un pequeño grupo de varones vinculados a la Facultad de Artes, cuya experiencia no ha sido abordada en investigaciones académicas anteriores, y lo hace desde un enfoque poco habitual en la academia. Al mismo tiempo, reconoce algunas de sus propias limitaciones en los sesgos propios de las condiciones estructurales e interseccionales de quien aquí escribe. Es por eso, precisamente, que la elección metodológica de la creación artística a través de un ejercicio autoetnográfico procura dialogar con epistemologías emergentes -muchas veces surgidas desde el feminismo- que reclaman la experiencia y el cuerpo como medio válido de construcción de conocimiento (Haraway, 1995). Asimismo, la integración de investigación académica con la creación artística desde un enfoque

de Investigación Basada en Artes resulta también un desafío a los modelos tradicionales de producción de conocimiento académico.

Finalmente y en el mejor de los casos, esta investigación artística aspira a no agotarse en sus conclusiones y, a través de la visibilización de estos asuntos que procura la activación escénica, quiere ser un llamado a la acción. La masculinidad hegemónica y el ejercicio del poder desde el género se sustentan en la complicidad entre los varones (Segato, 2016); es entonces que, desde la incomodidad crítica y la sensibilidad que puede ofrecer el arte, podemos contribuir activamente a poner en discusión pública este pacto.

1.4. Objetivos

El objetivo general que se propone este trabajo es contribuir a poner en discusión pública las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano a través de un proceso de investigación artística situada en la Facultad de Artes de la Universidad de la República.

Como objetivos específicos, esta investigación busca, en primer lugar, caracterizar algunas prácticas performativas masculinas en el ámbito del arte y las relaciones de poder que las configuran. En segundo lugar, procura visibilizar y problematizar dichas prácticas a través de un acontecimiento escénico creado desde la experiencia personal y el cuerpo del investigador. Finalmente, se propone reflexionar sobre las formas en que un proceso artístico escénico produce conocimiento situado.

1.5. Estructura del trabajo

Esta investigación se organiza en seis secciones que articulan el recorrido teórico, metodológico y análisis reflexivo del trabajo. Como ya se ha desarrollado hasta aquí, la Introducción ha definido el problema de investigación abordando la desigualdad de género en distintos ámbitos artísticos para luego justificar la relevancia del enfoque en masculinidades y definir los objetivos generales y

específicos. A continuación, el Marco Teórico -la segunda sección- se despliega en tres ejes: las teorías de género y masculinidades, con énfasis en las masculinidades hegemónicas, híbridas y el dividendo patriarcal; las epistemologías emergentes que sustentan el ejercicio autoetnográfico; y los fundamentos de la investigación artística como herramienta crítica. La Metodología -tercera sección- detalla el diseño del Espacio de Masculinidades, el ejercicio autoetnográfico y la creación de la obra escénica. En Resultados y análisis -cuarta sección- se examinan los datos emergentes del proceso, vinculando reflexiones teóricas, narrativas personales y respuestas artísticas. Finalmente, las Conclusiones -quinta sección- sintetizan los hallazgos, proponen líneas de acción y reflexionan sobre los límites y potencialidades del trabajo sobre las masculinidades desde un enfoque de investigación artística.

2. Marco teórico

En esta sección desarrollaré los conceptos teóricos que sostienen esta investigación artística. En primer lugar abordaré las nociones de género como construcción sociohistórica y las masculinidades como campo de estudio profundizando en algunos conceptos -como masculinidades hegemónicas y masculinidades híbridas- vinculados más directamente a este trabajo. En segundo lugar, ahondaré en la idea de epistemologías emergentes, entendidas como enfoques que cuestionan las formas tradicionales de producción de conocimiento y abogan por un conocimiento situado, político y encarnado. Finalmente, en el tercer apartado, desarrollaré el concepto de Investigación Basada en Artes, enfoque que integra la creación artística y la creación de conocimiento académico valiéndose del arte como un medio legítimo de investigación. Las tres nociones teóricas mencionadas articulan el entramado teórico práctico de este proyecto.

2.1. Género y masculinidades

Si bien se trata de una categoría analítica amplia, y que atraviesa este trabajo desde el primer momento, brindaré una definición de género que probablemente, debido a la complejidad del término, resulte incompleta. El género es una construcción sociohistórica que asigna normas, roles y expectativas diferentes a las personas a partir del sexo biológico del nacimiento, configurando así identidades y comportamientos atravesados por relaciones de poder (Scott, 1996). La ideología binaria de género se ha constituido, en occidente y desde la modernidad hasta nuestros días, en la manera hegemónica en la que los cuerpos se organizan en torno a los dos géneros imperantes: masculino y femenino. La mera construcción de la categoría de género, desarrollada de forma paulatina y discontinua desde el siglo 19, permite desnaturalizar tanto la mera idea de ser hombre o mujer como las jerarquías entre los géneros establecidas por el sistema patriarcal que, según Lerner (1990), estructura la dominación masculina desde lo privado hasta lo social.

Esta binarismo ha sido también cuestionado en años recientes desde la noción de que el género es, en tanto construcción social, una performance, es decir, un conjunto de comportamientos y discursos que, reiterados, configuran la idea social de cómo son los géneros y la ilusión personal de una identidad estable

(Butler, 2002). Este cuestionamiento surge desde las calles y la cotidianeidad de los cuerpos; en la vivencia de personas que han desafiado la heteronormatividad cisgénero a través de varias y diferentes performatividades. Desde entonces, distintos movimientos sociales y la academia han teorizado sobre nuevas performatividades, donde términos como “queer”, “cuir”, “no binarie”, “trans”, “traba”, entre otros, amparados todos bajo el abarcativo e inestable término “disidencias sexuales”, aparecen como constructos posibles y recientes de identidad y producción subjetiva.

Precisamente debido a esta desnaturalización del binarismo y del género es que las masculinidades también han podido ser conceptualizadas como un constructo. En otras palabras, y como ya he señalado anteriormente en este trabajo, la idea de que las masculinidades son una construcción y que pueden ser estudiadas como tales surge de los movimientos feministas, en sus varias facetas, que han deconstruido el género y la cisheteronormatividad binaria.

Los *Man's studies*, denominación de los primeros estudios académicos que, en Estados Unidos y Reino Unido a finales de la década de los ochenta, comenzaron a estudiar la temática, desarrollaron la visión de que la masculinidad es producción histórica sociocultural y no una esencia intrínseca asociada a características innatas relacionadas al sexo de nacimiento. Como cualquier campo de estudio, los estudios sobre masculinidades han sido abordados desde diversas disciplinas, metodologías, y temas: desde la consideración más individualista y mecanicista de lo que se ha llamado “la escuela americana” (Kimmel, 1991) y conceptos como Man in the box (Edwards, 2012) estudiados y aplicados en el ámbito empresarial, hasta los estudios que relacionan salud física y masculinidad desde la demografía (Sabo, 2005) o el análisis discursivo y semiótico de los varones predominantes en el deporte (Messner, 2005); desde ideas como “la nueva masculinidad de siempre” que plantea a través de la filosofía la adaptabilidad de los privilegios masculinos cisheteronormados mediante la apropiación de performatividades disidentes (Rodríguez, 2020), hasta enfoques psicoanalíticos recientes que adaptan las clásicas visiones freudianas de la construcción psíquica de los hombres a través de la interculturalidad (Gilmore, 1994); entre muchísimos otros.

En cualquier caso, una observación interesante realizada por Connell (2014) al sistematizar los estudios realizados sobre masculinidad es que la propia disciplina ha respondido a una distinción clara entre Norte y Sur global, notando que los trabajos del Sur suelen utilizar como referencias y marcos conceptuales a los del Norte para ser legitimados. Si bien esta consideración pareciera un fenómeno intrínseco a la academia toda, me parece relevante tenerlo en cuenta desde ya: la propia construcción de conocimiento sobre las masculinidades responde a fenómenos interseccionales que la sitúan en relaciones de poder; el estudio de las masculinidades es, en gran medida, el estudio relacional del poder y su legitimación.

Así, si bien los estudios sobre masculinidades en Latinoamérica se iniciaron centrados en el machismo como rasgo distintivo de la región (Madrid, Valdés y Celedón, 2018), rápidamente ampliaron su alcance hacia enfoques más amplios que incluyeron perspectivas interseccionales, decoloniales y cuir, explorando cómo el género interactúa con desigualdades de clase, raza y sexualidad en contextos locales. Entre otras autoras clásicas que destacan por su trabajo, Norma Fuller (2018) ha consolidado un singular corpus teórico desde la década de los noventa, a través de trabajo empírico etnográfico, sobre los varones jóvenes en relación a su cuerpo en Perú; José Olavarría (2003) ha trabajado sobre la construcción de los roles masculinos intrafamiliares en varones en Chile, aproximándose a aspectos como adolescencia y paternidad; Teresa Valdés (2012), desde Chile también y desde revisiones más teóricas, ha estudiado sistemáticamente las políticas públicas en Latinoamérica sobre la desigualdad de género con énfasis en la participación de los hombres y su involucramiento en movimientos de igualdad; y Mara Viveros Vigoya (2002), en Colombia, ha trabajado con énfasis en la interseccionalidad de raza y geografía a través de resonados estudios críticos y numerosas investigaciones etnográficas.

En Uruguay también se han desarrollado trabajos sobre las masculinidades desde diversos puntos de vista. Carlos Güida, médico y académico, ha sido pionero en los estudios de masculinidades en nuestro país tanto desde la investigación como desde la promoción de nuevas actitudes hacia la salud reproductiva a través de programas de salud sexual en la región. En la década de los noventa realizó el proyecto *Relaciones de género entre adolescentes* construyendo conocimiento específico sobre los imaginarios de los adolescentes varones en torno a la

masculinidad, publicó algunos artículos en Uruguay que recogían la incipiente investigación sobre el campo de las masculinidades (López y Guida, 2000), y realizó aportes sobre la paternidad durante la década de los dosmil (Guida, Martínez, Salles y Scarlatta, 2007). Fue, a su vez, uno de los organizadores de un hito significativo en Uruguay para los estudios de masculinidades: el *IV Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*. Celebrado en Montevideo en mayo de 2011, este evento reunió a más de 300 participantes de toda América Latina y a algunas de las personas investigadoras más destacadas de la región (Guida y López, 2012). Ruben Campero (2014), desde la psicología y la educación sexual, ha estudiado las masculinidades en campos como la psicología social y comunitaria, enfocándose en la divulgación de las formas en que se construyen las subjetividades masculinas y en las relaciones de poder que sostienen socialmente. Diego Sempol, desde una perspectiva histórica y política, ha analizado la construcción de las masculinidades en relación con los movimientos sociales, la militancia y la sexualidad en la etapa de redemocratización tras la última dictadura uruguaya. Su trabajo ha investigado cómo las críticas surgidas desde los movimientos sociales y las masculinidades gay visibilizaron y discutieron los privilegios masculinos en un sistema cisheteronormativo y las resistencias que enfrentaron estos cambios en la sociedad uruguaya (Sempol, 2013, 2023). La investigadora británica Niki Johnson ha compuesto un robusto cuerpo de trabajo en torno a la representación política de las mujeres en el Uruguay y la mirada de los hombres en torno a ello (Johnson, 2016, 2023; Johnson y Pérez Betancur, 2023). Karina Batthyány ha profundizado en las desigualdades estructurales de género, examinando cómo las masculinidades se articulan en contextos laborales y familiares y destacando las persistentes brechas en la distribución de los cuidados (Batthyány, Genta y Perrota, 2018; Batthyány, Genta, Scavino y Perrota, 2018; Scavino y Batthyány, 2019). Más recientemente, Inés Cuadro Cawen ha investigado las masculinidades en el contexto histórico del Uruguay, brindando una perspectiva valiosa sobre su evolución, especialmente en relación con los movimientos feministas y las reacciones masculinas ante los cambios en las dinámicas de género (Cuadro Cawen, 2023).

En años recientes y a nivel global, la discusión sobre qué son las masculinidades se ha complejizado aún más al considerar la existencia de varias

posiciones desde las cuales se habita la masculinidad por fuera de la heteronormatividad cisgénero. El trabajo de Halberstam (2008) es un interesante ejemplo de ello al analizar diferentes figuras identitarias que sintetiza bajo el término “masculinidades femeninas” argumentando que estas masculinidades no buscan imitar a las masculinidades tradicionales sino que se constituyen por sí mismas como formas alternativas de habitar el género, desafiando así la asociación entre masculinidad, poder y determinismos biológicos. Sáez y Carrascosa (2001) reflexionan a través del ensayo y la genealogía sobre la masculinidad como una construcción histórica basada en la gestión biopolítica del ano, desarrollando la idea de que el culo ha estado asociado a lo prohibido, que por ende se ha constituido como un símbolo de resistencia para las masculinidades que desafían la hegemonía³, y que la masculinidad más legitimada socialmente ha sido la que reivindica la homofobia; como plantean Connell (1990) y Badinter (1993: 142), la masculinidad cis y heteronormativa se construye cuando se demuestra ante otros varones que no se es mujer, niño ni homosexual.

El asunto entonces es que, atendiendo a esa diversidad de puntos de vista, a los enfoques disciplinares, y a los contextos de estudio, la propia definición del término masculinidades es escurridiza: no responde a un objeto de estudio homogéneo e inmanente y no existe algo tal como “masculinidad” por fuera de convenciones sociales establecidas en un contexto dado y de forma relacional respecto a otros géneros (Nuñez Noriega, 2016; Connell, 2015). En este trabajo, aventuraré a entender la masculinidad en nuestra cultura occidental y en nuestros días como un proceso inacabado de características performativas legitimadas socialmente como del género masculino y que expresan una relación de poder respecto a otros géneros (Jociles Rubio, 2021; Kimmel, 1991; Connell, 1995). Este último punto es fundamental para este trabajo: las masculinidades estudiadas desde sus relaciones de poder, interseccionadas por variables de clase, raza y geografía, interesa especialmente a este trabajo. En otras palabras: siendo que existen varias formas en que las masculinidades pueden ser estudiadas, la forma más útil para este trabajo es en función de cómo operan desde sus relaciones de poder.

³ “Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero
Y esa es mi venganza” (Lemebel, 1986)

Desde esa óptica, uno de los aportes teóricos más significativos a las masculinidades ha sido el concepto de Masculinidad hegemónica (Connell y Messerschmidt, 2005).

2.1.1. Masculinidad hegemónica

Connell y su concepto de Masculinidad hegemónica, el cual parte de la noción de hegemonía cultural de Gramsci, se ha instaurado como una de las formas más consensuadas para entender diversos tipos de masculinidad. El planteo es considerado desde las relaciones dinámicas de poder entre distintos géneros y propone que la masculinidad hegemónica es una posición ocupada por una forma de ejercer la masculinidad que encarna la manera aceptada de legitimar al patriarcado en un contexto dado. En palabras de Connell, la masculinidad hegemónica es “siempre construida en relación a varias masculinidades subordinadas y también en relación a las mujeres” (Connell, 1987: 183), y es la “configuración de práctica de género que encarna la respuesta actualmente aceptada al problema del patriarcado, la cual garantiza -o se considera que garantiza- la posición dominante legítima de los hombres y la subordinación de las mujeres” (Connell, 2015: 112). Más actualmente, y ante un conjunto de consideraciones realizadas desde la academia que incluyen la dificultad de aplicación del término a ejemplos concretos, el uso inconsistente y descontextualizado en muchos trabajos, y la confusión habitual de reducir la masculinidad hegemónica a un arquetipo estático o a masculinidades dominantes, ha habido una reformulación del concepto. Así, hoy en día, se hace énfasis también en la necesidad de considerar aspectos transversales para el análisis de las masculinidades así como en su visualización en tres niveles macro -local, regional y global-, poniendo entonces en diálogo al concepto con estructuras de poder más amplias (Messerschmidt, 2018).

De acuerdo a Connell y Messerschmidt (2005) y a Connell (2000), se pueden dividir cuatro grandes subgrupos de masculinidades consideradas desde sus dinámicas de poder: las masculinidades hegemónicas, grupo integrado por las prácticas genéricas de masculinidades que resultan aceptadas y que legitiman al

sistema patriarcal en un entorno dado. Las masculinidades subordinadas, las cuales se encuentran en los márgenes de las masculinidades hegemónicas y tienden a expresar comportamientos y sentimientos tradicionalmente asociados a mujeres u orientaciones sexuales homosexuales, siendo estigmatizadas por ello. La masculinidad cómplice, que se refiere a manifestaciones genéricas que no encarnan de forma normativa a la masculinidad hegemónica pero que se valen de los privilegios propios de pertenecer al género dominante masculino y del orden patriarcal imperante sin cuestionamiento alguno. Las masculinidades marginadas, finalmente, son aquellas que, debido a su posición también marginada desde intersecciones como raza o clase, son excluidas incluso de los privilegios asociados a la masculinidad hegemónica sin siquiera propiciar desafío o cuestionamiento alguno respecto a la estructura masculina dominante (p. 76).

Como he mencionado, en esta categorización desde las relaciones de poder intervienen fenómenos interseccionales que complejizan el análisis sobre cómo se constituyen estos subgrupos. Así, se refuerza la consideración contextual de la masculinidad revelando que su clasificación está directamente relacionada a cómo y dónde se coloca el foco. Por poner un ejemplo, en Uruguay o Latinoamérica, una persona masculina afrodescendiente puede estar integrando un grupo que resulta hegemónico en una comunidad racializada al tiempo que encarna una masculinidad marginada cuando se le considera desde un contexto social más amplio donde la hegemonía la ostentan los varones blancos.

Más allá de los desafíos que supone la notoriedad que ha alcanzado el concepto de masculinidad hegemónica en ámbitos sociales amplios, los cuales muchas veces propician que su aplicación descontextualizada devenga en la reafirmación de los varones en el poder (Azpiazu Carballo, 2017: 33-41), su canonización en este campo de estudios se debe a la utilidad del concepto y a la oportunidad que nos ofrece. La masculinidad hegemónica es entonces una herramienta crítica que nos permite desnaturalizar y cuestionar el patriarcado haciendo énfasis en que los modelos de ser varón que sostienen la desigualdad de género se construyen y mantienen a través del poder y no mediante esencialismos; estas ideas encarnan una de las preguntas más importante de este trabajo: de las formas legítimas de ser varón en el ámbito artístico, ¿cuáles son aquellas que reproducen la hegemonía y cómo operan? En cualquier caso, en esta investigación

el concepto de masculinidad hegemónica es fundamental para analizar las relaciones de poder que configuran lo que es entendido -y legitimado- como formas válidas de ser varón en el ámbito artístico montevideano.

La hegemonía, como mencioné antes, puede adoptar diversas formas y escurrirse a través de mecanismos complejos para sostener a los varones en el poder. Ese es el caso de las masculinidades híbridas.

2.1.2. Masculinidades híbridas

El término “masculinidades híbridas” ha sido propuesto por autores como Demetriou o Messner a comienzos de este siglo atendiendo a varones que incorporan elementos identitarios típicamente asociados a masculinidades subordinadas, marginadas y/o mujeres. Bridges y Pascoe (2014), en su célebre artículo *Masculinidades híbridas: nuevas direcciones en la sociología de los hombres y las masculinidades*, retomaron el concepto y lo ampliaron a partir de la revisión de un conjunto de estudios etnográficos centrados en el análisis corporamental y simbólico de varones blancos, jóvenes y heterosexuales en eventos públicos donde se promueve la igualdad de género. Si bien los investigadores reconocen cambios recientes en comportamientos legitimados para los varones -como la tendencia a comportamientos menos violentos y una mayor participación en tareas de cuidado-, analizan principalmente cómo esta incorporación selectiva de elementos identitarios de otras manifestaciones genéricas resulta un mecanismo que, enmascarado en un discurso de igualdad, perpetúa desigualdades. Tomando como marco la concepción de Connell de que las masculinidades deben ser estudiadas desde sus relaciones de poder, Bridges y Pascoe sugieren que, pese a transformaciones patentes pero superfluas y estilísticas, las estructuras de poder se mantienen intactas. Las masculinidades híbridas representan, entonces, una forma de flexibilidad patriarcal donde el privilegio masculino se adapta a las nuevas realidades sin ser desmantelado.

Bridges y Pascoe identifican tres características a través de las cuales las masculinidades híbridas operan, sin necesariamente ser conscientes de ello: el discurso de permanecer distanciadas de la masculinidad hegemónica; la premisa de

que las masculinidades propias son menos significativas que las de otras marginadas y subordinadas; y el reforzamiento de los límites simbólicos y sociales entre grupos según su raza, género u otras singularidades.

La noción de masculinidades híbridas resulta útil para esta investigación en tanto ofrece un marco para analizar cómo ciertas prácticas performativas habituales en el ámbito artístico montevideano podrían operar como mecanismos de flexibilidad hegemónica donde los varones mantienen posiciones de poder al tiempo que promueven un discurso progresista. Es evidente que en el ámbito artístico muchos varones hemos incorporado elementos estilísticos asociados tradicionalmente a mujeres y disidencias, como caravanas, maquillaje, polleras, etc. También, como he mencionado antes y de acuerdo a lo recabado en algunos estudios, existe una percepción de que las relaciones de género son menos desiguales debido a que en el arte existe “mayor reconocimiento a las mujeres” y una mayor exposición, también de los varones, a las emociones y la sensibilidad (Dominzaín, 2012; Muñoz, 2017; Intendencia de Montevideo, 2018). Este trabajo, entonces, se vale de este concepto sobre la sospecha de que detrás de algunas características que han disputado lo tradicionalmente esperado para los varones en el sector artístico no hay más que la misma estructura patriarcal adaptando estilísticamente su permanencia.

2.1.3. Performatividad de género

La noción de performatividad del género es uno de los aportes más significativos al pensamiento contemporáneo sobre las identidades sexuales y de género. Formulada por Judith Butler, esta categoría no se refiere al género como algo que una persona “es”, sino como algo que una persona “hace”. Como ya he mencionado en este trabajo, la performatividad es entendida como el conjunto de actos, gestos, maneras de hablar, moverse, ocupar el espacio y relacionarse con los otros que, a través de su repetición, producen el efecto de una identidad estable (Butler, 2007). En otras palabras, el género no es una esencia, sino una práctica reiterada y situada, sostenida por normas sociales que definen qué es “ser varón”, “ser mujer”, o “ser otro” en un determinado contexto.

Este enfoque permitió complejizar la visión clásica de las identidades de género como fijas, biológicas o naturales, abriendo paso a una mirada crítica que entiende la identidad como una construcción social y política. En lugar de asumir que existe un sujeto que primero es varón o mujer y luego actúa en consecuencia, Butler invierte esa lógica: es en el acto mismo de actuar como varón o como mujer -acatando o desobedeciendo lo socialmente aceptado como tal- donde las personas se constituyen según un género. En ese sentido, la performatividad del género no es meramente una actuación o representación, ya que no implica fingir, sino que refiere a cómo las normas sociales se encarnan en los cuerpos, generando subjetividades reconocibles como masculinas o femeninas, válidas o inválidas, dentro de una normativa social tácita determinada que establece límites sobre lo que se puede ser. Desde luego, esta normatividad social no es neutral; se encuentran atravesadas por relaciones de poder.

Para esta investigación el concepto de performatividad resulta especialmente útil para analizar cómo se encarnan las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico, tanto en los modos de hacer cotidianos como en las relaciones que se establecen entre pares. A su vez, y desde la perspectiva de los Estudios de Performance que interrelacionan la idea de performatividad, performático y de acontecimiento performático⁴, esta noción permite pensar en la creación escénica no solo como una representación de esas formas, sino como un espacio en el que es posible hacerlas visibles, distorsionarlas o discutir las desde el cuerpo. En ese sentido, es posible pensar la escena como un laboratorio crítico donde el género -y, en este caso, la masculinidad- se expone como acto, como artefacto y como espacio de disputa.

⁴ Richard Schechner (2012) menciona que la apertura del concepto de performance habilita la posibilidad de entender toda acción social realizada por individuos como un acto performativo, dando lugar a los Estudios de Performance como campo de estudio social. Desde allí, Diana Taylor (2011) plantea que existe una distinción de categorías entre aquello que llamamos “performático”, en tanto ocurre como acontecimiento con características espectaculares, aquello que llamamos “performance” o “performativo”, desde el campo de estudio de las características performativas de los individuos en un contexto dado, y aquello que llamamos “performatividad”, entendiendo por ello el conjunto de acciones y valores que son reproducidos por los individuos en un contexto dado; estas ideas, sin embargo, se encuentran relacionadas y son, en su conjunto, el objeto de estudio de los Estudios de Performance.

2.2. Epistemologías emergentes

Debido a sus temáticas y abordajes metodológicos, esta investigación se sitúa en el marco de una discusión amplia sobre las formas en las que el conocimiento es producido y validado. La crisis del modelo positivista lógico y del método científico -con su concepción lineal, objetiva y universalista del saber- ha sido señalada por numerosas corrientes críticas desde el comienzo del siglo 20 a través del surgimiento de las ciencias sociales y se ha profundizado desde mediados del pasado siglo con el desarrollo de la fenomenología, el posestructuralismo, el giro narrativo, y el paradigma de la complejidad, entre otros (Martínez, 2011). Más recientemente, y desde el Sur global, estos cuestionamientos se han profundizado atendiendo a las diferencias estructurales de poder que intervienen en la creación y legitimación del conocimiento, haciendo que consideraciones como geografía, raza o género sean variables determinantes en qué es el saber y cuáles son las voces que intervienen en su validación (Souza Santos y Meneses, 2014). El conocimiento, entonces, no es neutral sino que responde a relaciones sociales históricas de dominación.

El concepto de epistemologías emergentes refiere a un conjunto de enfoques teórico-metodológicos que desafían los paradigmas tradicionales de producción de conocimiento. Estas epistemologías han surgido desde lugares históricamente marginales en el tablero geopolítico global -como los movimientos feministas, indígenas o las academias no estadounidenses o eurocentradas-, y entienden el conocimiento como una práctica situada, es decir, atravesada por los contextos geográficos, culturales, corporales y políticos en que son producidos (Cruz, Reyes y Cornejo, 2012; Trujillo Cristofanini, Rivera Vargas y Almeda Samaranch, 2015). En otras palabras, las epistemologías emergentes suponen una apertura respecto a qué puede ser entendido y legitimado como conocimiento y al tipo de prácticas y fuentes que se consideran válidas para realizarlo (Martínez, 2011; Sousa Santos y Meneses, 2014). Así, se habilita un conjunto de técnicas y modalidades de creación de saber que históricamente han sido descalificados o invisibilizados, como el conocimiento corporal o encarnado -las emociones y sensaciones corporales como fuentes válidas-; la sistematización de experiencias situadas -la vivencia personal en un proceso es un conocimiento legítimo-; o los saberes populares y comunitarios -la

perspectiva de personas ajenas a la academia es un saber genuino-; entre muchas otras (Haraway, 1988: 313-346; Harding, 1991: 1-17).

El diálogo de este trabajo con las epistemologías emergentes se manifiesta tanto en los marcos generales de conocimiento que lo atraviesan -como el género y las masculinidades, entendidos como campos configurados por relaciones de poder situadas-, como en las metodologías específicas que lo componen. El ejercicio autoetnográfico como herramienta desde la que captar dimensiones simbólicas y emocionales de la masculinidad y la creación de espacios colaborativos de producción artística desde los que se integran experiencias subjetivas propiciando la horizontalidad en el diálogo, evidencian una búsqueda por entender la producción de saber como un acto colectivo, político y afectivo. Por último, y por el resultado artístico que compone este trabajo como una forma también legítima de construcción de conocimiento a través del cuerpo, esta investigación entra en conversación con un enfoque de Investigación Basada en Artes.

2.3. Investigación Basada en Artes

La Investigación Basada en Artes es un enfoque metodológico que propone situar al ejercicio artístico como un modo legítimo de producir conocimiento situando a la práctica en el centro de la producción de conocimiento. De acuerdo a Henk Borgdorff, uno de los teóricos que más ha desarrollado el concepto, este enfoque reconoce al arte como un campo de investigación válido capaz de construir saberes a través de procesos sensoriales y reflexivos (Borgdorff, 2010). La obra, para la Investigación Basada en Artes, es un resultado académico válido en sí mismo y una producción de conocimiento intrínseca donde el artista como investigador y la práctica como metodología son legítimos como saberes situados (Bezpalov y Borgdorff, 2020).

Este planteamiento surgido a finales de la década de los ochenta del pasado siglo, y desde cruces con campos disciplinares como la educación y el diseño, ha desafiado las divisiones tradicionales entre teoría y práctica excediendo los marcos desde los cuales la academia se ha vinculado con el arte tradicionalmente. Christopher Frayling contribuyó con una primera apertura a esta noción a través de

su célebre ensayo *Research in art and design* (1993). Allí, tomando como referencia a Herbert Read y su trabajo sobre las relaciones entre la educación y el arte, Frayling hace un recorrido por diferentes sentidos de la palabra investigación y los relaciona con obras artísticas conocidas. Así, establece una categorización que relaciona el arte con la investigación según su tipo de vinculación: la investigación sobre arte, para el arte y a través del arte. Más allá de posteriores categorizaciones y de la discusión sobre la utilidad o no de estas categorías para la creación, el enfoque de Investigación Basada en Artes comenzó a adoptarse en la academia de forma exponencial. Este fenómeno evidencia problemáticas y tensiones que permanecen vivas, como la necesidad de legitimación en ámbitos académicos que pretenden algunos agentes del arte -vinculados, probablemente, a institucionalidades donde existen sostenes económicos más estables que en el mundo artístico- o el moldeamiento de las manifestaciones artísticas a los requerimientos y formalidades propias de la academia. Toda esta caracterización plantea interrogantes sobre si esta institucionalización fortalece o debilita la potencia artística de las obras que surgen en esos contextos; esta discusión será retomada más adelante en la sección de Resultados y análisis.

Por todo lo anterior, esta investigación artística dialoga con la Investigación Basada en Artes en tanto discurre metodológicamente a través de la creación artística y el saber encarnado, pero negocia al mismo tiempo con las tensiones propias del ámbito académico aunque se inscriba en una Maestría de arte y en un área de concentración de creación.

3. Metodología

En esta sección describiré diseño metodológico que sostuvo esta investigación, y que se articula sobre tres componentes: el Espacio de Masculinidades, el ejercicio autoetnográfico, y el acontecimiento escénico.

En el primer apartado comentaré sobre el Espacio de Masculinidades y sobre la categoría con la que entró en diálogo durante su desarrollo: el arte participativo. Así, este espacio operó como un laboratorio colaborativo en torno a las masculinidades en el arte que funcionó durante dos años en la propia Facultad de Artes con personas vinculadas a la institución de diversas maneras. En ese mismo apartado se incluyen los sub apartados *Proyecto Fruto* y *Dialogando masculinidades*, dos activaciones artísticas públicas organizadas desde el propio Espacio de Masculinidades.

En el segundo apartado describiré las bases del ejercicio autoetnográfico desarrollado durante el Espacio de Masculinidades, atendiendo especialmente al concepto de autoetnografía y a las técnicas y formas de registro utilizadas durante el proceso.

Por último, escribiré sobre el proceso de creación del acontecimiento escénico, *Varones con caravanas. Una conferencia performática*, que sirve como resultado de esta investigación y es la condensación artística de las fases anteriormente mencionadas.

3.1. Espacio de Masculinidades

El Espacio de Masculinidades fue a la vez un grupo, un espacio y un proyecto desarrollado en dos etapas: la primera durante el año lectivo 2023 y la segunda en el año lectivo 2024. Su desarrollo fue posible, en buena parte, gracias a mi cargo docente dentro del Taller López de la Torre⁵, que me permitió disponer de horas remuneradas para facilitar su funcionamiento. El propio Espacio de Masculinidades

⁵ El Taller López de la Torre es uno de los cinco Talleres de Libre Orientación Estético-Pedagógica que ofrece la Facultad de Artes a estudiantes avanzados de distintas carreras. Dirigido por Ana Laura López de la Torre, su propuesta se centra en una exploración experimental y crítica del lugar del arte en la sociedad, invitando a reflexionar sobre la motivación, el rol y la responsabilidad del artista en diálogo con otras formas de conocimiento y acción humana. El taller promueve la libertad estética y metodológica, sin imponer ni restringir lenguajes, disciplinas o medios expresivos (Facultad de Artes, Udelar, s.f.).

fue ofertado como una línea curricular dentro del Taller, lo que facilitó su legitimidad institucional. Las actividades se llevaron adelante en el espacio físico del Taller López de la Torre, ubicado en un barrio céntrico de Montevideo. Cabe señalar que este Taller se autodefine como feminista y fue el primero en la historia de los Talleres Paralelos de Libre Orientación Estético-Pedagógica de la institución en ser dirigido por una mujer, lo que brinda un marco político y pedagógico especialmente significativo para una propuesta como esta. El propósito del Espacio de Masculinidades fue generar, mediante herramientas del arte participativo, un espacio colectivo que fomentara la reflexión y la acción grupal en torno a las masculinidades en el ámbito del arte.

La convocatoria inicial para la primera etapa fue realizada por los medios de difusión del Taller López de la Torre, es decir, a través de afiches, mailing, redes sociales, y “boca en boca”. La invitación se extendía a estudiantes y docentes de la Facultad de Artes, sin distinción de género y apelando meramente a la voluntad de involucrarse en el espacio, a “sumarse a la creación de un espacio artístico participativo que caracterice y problematice a las diferentes masculinidades en el ámbito de las artes visuales de Montevideo”. La invitación para la segunda etapa del espacio utilizó los mismos medios que la anterior pero redobló esfuerzos en cuanto a las invitaciones individualizadas. A lo largo de la duración del Espacio de Masculinidades, doce personas vinculadas a la Universidad formamos parte del espacio, aunque con una asistencia fluctuante marcada principalmente por el cambio de etapa entre un año y otro. La mayoría fueron estudiantes de la Facultad de Artes relacionados a los entornos del Taller López de la Torre -o bien estudiantes del propio Taller, o bien allegados a personas vinculadas al Taller-, aunque también participó un docente y algunas personas afectivamente cercanas a estudiantes sin pertenencia formal a la institución. Si bien la mayoría fueron varones también participó una mujer, lo cual generó algunas contingencias que fueron consideradas colectivamente, como qué grado de participación tendría esta integrante en las distintas actividades, si tendría influencia o no en la apertura de los participantes a compartir experiencias personales, y sobre si el rol que proponía la persona -ella quería hacer un ejercicio etnográfico que finalmente realizó y sistematizó en un pequeño artículo que compartió al final del proceso- era aceptado por el grupo.

Desde el comienzo del proceso comuniqué a las personas participantes que uno de los marcos que atravesaban este espacio era la realización de esta investigación, y que parte de lo vivenciado por mí mismo sería tomado como insumo en una creación escénica que, por entonces, aún no había tomado forma. Todo el material generado durante estos dos años permanece disponible para las personas que participaron con el fin de que puedan revisarlo o reutilizarlo en la medida en que lo deseen. Francisco Anchieri, Ramiro Collinet, Gabriel Delbono, Ismael Díaz, Ari Galazzi, Matías Larrama, Martín Machado, Rossana Malaneschii, Inti Milán, Mariano Salazar y Andrés Weble fueron mis compañeros y mi compañera en este recorrido. Sus nombres aparecen aquí, con su consentimiento explícito, como gesto de gratitud y reconocimiento a su compromiso, su afecto y su entrega creativa durante su participación en el espacio.

La articulación metodológica del espacio se sostuvo sobre herramientas del arte participativo, entendido aquí como una praxis artística en la que la creación no precede a la participación, sino que emerge directamente del involucramiento activo, el intercambio y las decisiones colectivas de quienes participan. La categoría arte participativo no ha sido explícitamente construida como categoría metodológica, pero refiere centralmente a aspectos procedimentales en la producción artística que a su vez tienen consecuencias epistemológicas. Distintas corrientes lo han abordado bajo denominaciones como arte contextual, arte dialógico o arte socialmente comprometido. Claire Bishop (2006) retoma las ideas de Walter Benjamin sobre el espectador activo como antecedente del arte participativo, ampliando esa noción hacia la figura del participante o coproductor dentro de la obra. Bishop identifica dos momentos clave de expansión del arte participativo -en la década del sesenta, y entre fines de los ochenta y principios de los noventa-, y señala tres preocupaciones comunes: la activación del público, la autoría compartida y el empoderamiento comunitario orientado al fortalecimiento del lazo social. Por su parte, Paul Ardenne (2002) denomina arte contextual al mismo tipo de prácticas, y lo define como aquel que se concibe con los espectadores o que se basa en el hecho de compartir. Esto implica una reestructuración del vínculo entre obra, autoría y espectador, así como un cambio en el rol del artista, que pasa a actuar como organizador de un protocolo de participación, gestor de lo contingente

y, en muchos casos, como agente que propone una intervención social situada y políticamente comprometida.

A partir de las anteriores consideraciones, propuse a los participantes algunos principios fundamentales desde los cuales habitar el espacio: el compromiso político con el tema desde una implicación personal como varones y la convicción de que el espacio debía resultar útil, necesario y situado; la búsqueda de horizontalidad para que la toma de decisiones sobre algunos rumbos y actividades del espacio fuera basada en el consenso; la priorización del grupo por sobre los intereses o necesidades individuales de sus integrantes en torno a él; y que mi rol de facilitador funcionase como una gestoría a cargo de habilitar condiciones para que sucedieran acontecimientos colectivos sin controlarlos ni dirigirlos completamente.

Estas orientaciones se tradujeron en una diversidad de actividades que buscaron combinar reflexión crítica y exploración artística. Entre otras, algunas de las actividades durante estos dos años fueron:

- Presentaciones individuales de los participantes sobre intereses personales y artísticos vinculados a la temática del espacio.
- Lecturas comentadas sobre materiales facilitados tanto por los participantes como por mí como facilitador -desde textos de autores como Connell, Kimmel, McIntosh, Preciado y Despenes, entre otros, hasta artículos de prensa y notas periodísticas-
- Conversaciones y debates abiertos sobre temas cotidianos y personales relacionados a las masculinidades que procuraron establecer vínculos entre lo concreto y lo teórico.
- Ejercicios de experimentación creativa -juegos escénicos de rol, dibujos, filmación de material audiovisual, etc.-.
- Ejercicios de observación participante en el edificio de la Facultad y sus alrededores.
- Producción colectiva de esquemas, diagramas, collages, etc.

La mayoría de las veces las actividades eran seleccionadas de manera colectiva, aunque su diseño detallado quedara finalmente a cargo del facilitador,

atendiendo a los temas de interés surgidos en encuentros anteriores y a profundizar o pasar de ellos según correspondiera. En otras ocasiones -especialmente cuando se trataba de instancias con un componente teórico más fuerte-, las propuestas surgían directamente del facilitador. Durante el segundo año, algunas de las actividades también incluyeron la generación de identidad visual del espacio para construir un perfil algo más público, como logos, redes sociales, nombres, y videos de presentación.

El registro de todas estas actividades fue organizado para esta investigación y, como se mencionó, permanece actualmente disponible en dos formatos. El material digital puede consultarse en línea (ver Anexo 1), mientras que el archivo físico se encuentra resguardado en una caja en el espacio del Taller López de la Torre (ver Anexo 2). Este material está disponible para toda persona interesada que se comunique conmigo o con el propio Taller. El registro está compuesto por fotografías, dibujos, collages, material audiovisual y textos escritos. A nivel personal, llevé una bitácora en la que registré casi todos los encuentros y las etapas de planificación, así como las reflexiones surgidas durante el proceso.

Además de las actividades mencionadas anteriormente, otra parte de las actividades en el espacio estuvieron dedicadas a la preparación de dos activaciones artísticas de carácter público que funcionaron como cierre anual de proceso: la primera en 2023 llamada *Proyecto Fruto*; la segunda, en 2024, llamada *Dialogando masculinidades*.

3.1.1. *Proyecto Fruto*

Proyecto Fruto fue la actividad artística y pública desarrollada como cierre del primer año de trabajo del Espacio de Masculinidades. Sus objetivos fueron crear colectivamente un acontecimiento artístico que diera cuenta del proceso realizado en el Espacio y de pensar y crear acciones que cuestionaran las formas de ser varón en la Facultad de Artes. Fue definido en su difusión como “una experiencia artística a través del encuentro, del silencio y la mirada para cuestionar y disputar nuestras construcciones masculinas. La consigna es simple: retratar con lenguajes

diversos; dejarse retratar. De varones y para varones. Una casa. Una vez cada quince días. Cada vez una fruta distinta. Y así hasta que todos los varones.”

El nombre fue elegido colectivamente y surgió a partir del dicho popular “el fruto no cae muy lejos del árbol”, como una forma de reconocer que nuestras masculinidades provienen de herencias y modelos previos, pero también de imaginar que cada fruto puede dar origen a una nueva planta que se aleje, generación a generación, del árbol original. Además la noción misma de fruto ha sido históricamente asociada a lo femenino -a la fertilidad, la gestación y el cuidado-, intentando desplazar así al proyecto, al menos en las resonancias simbólicas de su nombre, de la reproducción de lógicas masculinizadas. En este sentido, el nombre condensaba cierto anhelo utópico de transformación: la posibilidad de cultivar otras formas de ser varón y de relación entre varones. Por último, el nombre ofrecía la posibilidad de jugar con que en cada encuentro se compartiera, para comer, una fruta distinta, y que varios aspectos del encuentro -el nombre de la sesión, su afiche y parte de la ambientación- girara alrededor de esa fruta escogida.

En concreto, se invitó individualmente a varones que fueran de la Facultad de Artes y conocidos de los integrantes del Espacio de Masculinidades. Al final de cada encuentro, se le pedía a los invitados que invitaran a otro varón conocido suyo. La intención -más cercana al deseo que a la planificación- era que este gesto generaría una red expansiva, haciendo que, eventualmente, todos los varones de la Facultad de Artes pasaran al menos una vez por alguna de las instancias. En el mejor de los casos, se imaginaba que este dispositivo podría sostenerse por sí mismo, sin depender exclusivamente de los integrantes del Espacio de Masculinidades. Se realizaron encuentros quincenales en casas y cada sesión se organizó en dos momentos interconectados. En el primero, se retrataba y se era retratado, procurando mantenerse en silencio, desde el lenguaje artístico que cada participante eligiera -fotografía, dibujo, escritura, etc.-, sin otras directivas que la mencionadas, en un espacio físico especialmente ambientado y donde se compartiría comida; en el segundo, se dialogaba sobre las dinámicas de género movilizadas durante el ejercicio haciendo énfasis en aspectos vinculados a la masculinidad. Cada encuentro fue realizado en una casa distinta y llevaba por título el nombre de una fruta diferente cada vez. Por último, la autoría de los retratos en sus diversos formatos fue convenida por los participantes en cada uno de los

encuentros, aunque siempre con la expectativa de generar al menos una copia del material que se iba generando para el archivo del propio proyecto. Los lineamientos de los encuentros anteriormente descritos fueron consensuados por los participantes del Espacio de Masculinidades: la convicción de que este acontecimiento debía suceder en una casa, ámbito privado históricamente asociado a la mujer, en contraste con el ámbito público acaparado por los hombres; el interés de que el proyecto no tuviera una visibilidad demasiado pública para evitar reproducir las lógicas de exhibición y protagonismo tan presentes en las prácticas masculinas tradicionales; y la búsqueda de propiciar miradas recíprocas y directas entre varones. La propuesta de que fuera exclusivamente entre varones sirvió como afrenta a la característica clásica de la masculinidad de no demostrar emociones frente a otros varones y, por último, como discusión con la tradición de que el retrato ha sido una práctica históricamente dominada por los hombres; el prestarse a ser retratado implicó una mínima subversión poética de ese uso.

Proyecto Fruto totalizó la realización de cinco encuentros -Mandarina, Frutilla, Limón, Níspero y Durazno -, ocurridos entre julio y noviembre del 2023, en cuatro espacios diferentes. Pasaron por ese espacio cinco personas ajenas al Espacio de Masculinidades. Si bien todos los integrantes del Proyecto Fruto quedamos entusiasmados con el proceso y manifestamos el deseo de continuarlo en 2024 esto resultó imposible por la dificultad de conciliar los compromisos individuales de los participantes.

3.1.2. *Dialogando masculinidades*

Dialogando masculinidades fue la segunda activación organizada desde el Espacio de Masculinidades. Combinó la conversación colectiva con la producción gráfica situada en un patio central del edificio de la Facultad de Artes. Tuvo lugar el 22 de noviembre de 2024, con una duración de cuatro horas, y sirvió como actividad pública de cierre de la segunda etapa del proceso. A diferencia de *Proyecto Fruto*, esta fue una experiencia de una sola jornada, abierta, y con mayor esfuerzo de difusión dentro de la Facultad. La invitación, que incluía un número de contacto por si los y las interesadas querían saber más, anunciaba: “Cierre del 2024 del Espacio de Masculinidades, del Taller López de la Torre. Lxs invitamos a conversar, pensar

juntxs y experimentar artísticamente sobre las masculinidades en la Facultad de Artes con una merienda compartida.”

La instancia se dividió en dos momentos. En primer lugar, se realizó un conversatorio abierto centrado en reflexionar colectivamente sobre las masculinidades en el arte. A partir de lo conversado y de algunos consensos emergentes sobre el tema, se dio paso a una segunda parte del encuentro: un taller de producción gráfica que utilizó técnicas como la xilografía y la monocopia para crear carteles que condensaran ideas, consignas y preguntas sobre las masculinidades en el arte. Finalizado el trabajo gráfico que incluyó la realización de 32 carteles de tamaño A4 que repetían cuatro preguntas/consignas⁶, los carteles fueron pegados en distintos espacios del edificio de la Facultad de Artes seleccionados especialmente para su visibilidad pero evitando los lugares más centrales con el propósito de que la intervención no resultara un gesto visualmente agresivo ni dominante.

A la actividad asistieron ocho personas, de las cuales cuatro no formaban parte del Espacio de Masculinidades. La jornada fue especialmente difundida a través de los canales tradicionales -correo institucional, afiches impresos, redes sociales- y también mediante la estrategia de recorrer salones invitando personalmente a los y las estudiantes a sumarse.

Si bien se trató de una actividad puntual y de alcance modesto -los niveles de la participación de varones en el Espacio de Masculinidades será un punto de análisis-, *Dialogando masculinidades* retomó de forma concreta algunos de los principios que habían guiado el proceso del espacio: el cruce entre arte y conversación colectiva, la producción conjunta de sentido, y la intención de dejar una huella modesta en el entorno cotidiano a partir de lo trabajado en común.

3.2. Ejercicio de autoetnografía

La autoetnografía es un enfoque metodológico de investigación cualitativa que se sitúa en la intersección entre la autobiografía y la etnografía. Su principal

⁶ Revisar qué decían los carteles; el material está en el Taller López

fundamento es que las narrativas subjetivas no sólo reflejan perspectivas individuales sino que son un punto de partida para adentrarse en la comprensión de procesos sociales más amplios que atraviesan lo personal (Ellis, Adams y Bochner, 2011). De esta forma, lo autobiográfico no se limita a la mera narración de eventos personales sino que busca analizar críticamente cómo esas experiencias llevadas adelante en primera persona permanecen entrelazadas con estructuras históricas y sociales.

Este enfoque surge en un marco de transformación de las ciencias sociales en los años ochenta del pasado siglo, donde la “crisis de representación” cuestionó fuertemente las nociones de neutralidad que dominaban el campo. Así, el “giro narrativo”⁷ reivindicó la multiplicidad de formas de representación desafiando las jerarquías tradicionales entre las personas investigadoras y los y las sujetos de estudio, entendiendo que la producción de conocimiento es situada e implicada, (Blanco, 2012) resquebrajando así algunos principios epistemológicos de las ciencias sociales (Gaitán, 2000). La autoetnografía comenzó a ser más utilizada en la década de los noventa diversificando la cantidad de formatos narrativos en los que se presenta; así, se consolida con el aporte de investigaciones llevadas adelante por Carolyn Ellis, trabajando sobre el propio hecho de investigar y sobre la maternidad y su vínculo con su madre en cuidados paliativos, Arthur Bochner, quien sistematizó un copioso cuerpo de trabajos autoetnográficos producidos en los noventa, y Laurel Richardson, investigando sobre la importancia de la actuación escénica en su vida (p. 3). En Latinoamérica, en un trabajo paradigmático, Mercedes Blanco (2012) estudió a través de la autoetnografía la aparición de la televisión en las casas de las clases medias de Ciudad de México durante los años cincuenta, vinculando su experiencia generacional con los procesos de modernización y cambio cultural en su país.

El ejercicio autoetnográfico realizado para esta investigación tomó precisamente mi experiencia personal vivenciada durante el Espacio de

⁷ El giro narrativo surge en la década de los ochenta, de acuerdo a Fernando Hernández (2011), como respuesta a las limitaciones de las metodologías de trabajo positivistas, reivindicando el valor de las experiencias subjetivas y las biografías. Este fenómeno es propio de la posmodernidad y de la reivindicación en la academia de perspectivas surgidas desde el Sur Global. Siendo así, cuestiona las divisiones cartesianas que han dominado el paradigma científico en la modernidad, influenciado por corrientes feministas y posestructuralistas, y pone el foco en la narrativa como forma de conocimiento situado y político.

Masculinidades para acercarme críticamente a las masculinidades en el ámbito de las artes y construir sobre ello un acontecimiento escénico. Debido a que esta investigación tiene como uno de sus propósitos la creación de una obra artística, no presento aquí una autoetnografía académica en un sentido estricto, sino un ejercicio en el que utilicé técnicas de la autoetnografía desde un uso situado y consciente pero sin circunscribirme necesariamente al rigor formal de los estudios autoetnográficos en las ciencias sociales.

Durante los dos años de desarrollo del Espacio de Masculinidades, llevé adelante un registro personal asiduo compuesto por notas escritas en una bitácora digital. Las notas incluyeron observaciones sobre la grupalidad, conversaciones y/o comentarios que surgieron en el espacio, impresiones personales emotivas y cognitivas, y escrituras reflexivas sobre algunas de las actividades realizadas en el marco del espacio, tales como ejercicios de observación participante realizadas en el Consejo de la Facultad de Artes, en una clase del Taller Musso⁸, y en el hall de entrada de la sede central de la Facultad. El tono de la escritura es personal aunque intentando siempre mantener una distancia crítica e incorporando datos más precisos, como el tiempo y el lugar en que las notas fueron tomadas (ver anexo 3).

Todo este material, en conjunto con los surgidos del propio Espacio de Masculinidades como fotografías, videos, audios, esquemas, dibujos y escritura de ejercicios prácticos creativos, sirvió para acompañar reflexivamente el proceso desde dentro y para, una vez finalizado, disponer de material para la creación de la obra que presento como resultado de esta investigación. Una vez finalizado el Espacio de Masculinidades, en primer lugar, ordené la totalidad del material: acomodé, auné formatos de escritura, distinguí los tipos de registros, etc. En segundo lugar, realicé un análisis documental: seleccioné fotografías significativas por su carga evocativa o por su potencia estética; visualicé las grabaciones de video atendiendo especialmente a los contenidos temáticos de lo expuesto y a los modos de interacción entre nosotros; releí y realicé anotaciones sobre los contenidos de los ejercicios prácticos creativos; etc. En tercer lugar, y especialmente para este trabajo

⁸ El Taller Musso fue uno de los cinco Talleres de Libre Orientación Estético-Pedagógica. Cada uno de los Talleres lleva el nombre del Profesor Titular -Grado 5- que lleva adelante la propuesta del Taller con su correspondiente equipo docente. Al principio de esta investigación, y durante varios años, cuatro de los cinco talleres eran dirigidos por varones. Hacia el final de esta investigación varios de estos docentes varones se jubilaron -incluyendo a Carlos Musso, profesor titular del Taller Musso- y hoy son dos los talleres dirigidos por mujeres de los cinco existentes.

escrito, realicé una sistematización de los materiales clasificándolos en distintas categorías vinculadas a ciertos asuntos recurrentes: resonancias personales de los participantes sobre la masculinidad y expectativas en el espacio, tensiones del proceso, expresiones emocionales, información sobre los varones en el ámbito artístico, contenidos teóricos, etc.

Las formas específicas en que finalmente ese material se vinculó con la construcción de la obra se indica en el siguiente apartado específico sobre el acontecimiento escénico.

3.3. Varones con caravanas. Una conferencia performática. Sobre el acontecimiento escénico

El teatro occidental siempre ha sido un espacio de cuestionamiento crítico. Realizando un breve e incompleto recuento histórico de ello, las tragedias griegas problematizaban los dilemas éticos y políticos de la polis, y el teatro isabelino proyectó conflictos contemporáneos en personajes atravesados por las tensiones del poder. En el siglo 10, Hrotsvitha de Gandersheim -considerada la primera dramaturga del teatro occidental- escribía obras sobre sexualidad, maternidad y cuidados, temas que irrumpieron en una tradición que, aún hoy, permanece marcada por una perspectiva mayoritariamente androcéntrica. En la modernidad, autores como Strindberg, Ibsen, Chejov o incluso Florencio Sánchez en Uruguay trasladaban el conflicto social al ámbito doméstico, haciendo del teatro un espejo de los procesos de modernización. Algunas de las exploraciones más influyentes del teatro como herramienta crítica surgieron en la Alemania de entreguerras, destacando el trabajo de Erwin Piscator, pero especialmente el de Bertolt Brecht. Su ruptura con la identificación emocional propia del teatro aristotélico y su énfasis en la toma de distancia y en la activación del juicio reflexivo del espectador transformaron la escena en un dispositivo pedagógico y político. Estas perspectivas fueron retomadas también en América Latina desde sus propias urgencias sociales. Augusto Boal, en Brasil, desarrolló el Teatro del Oprimido, metodología que profundiza los planteos brechtianos y los vuelve herramienta de intervención comunitaria a través de la pedagogía crítica y la participación activa del espectador.

También el colectivo Yuyachkani en Perú, la figura de Andrés Pérez en Chile, o el trabajo del Teatro El Galpón en Uruguay, son algunos de los muchos ejemplos que construyeron una forma de teatro popular, de resistencia y de disputa cultural.

Más recientemente, esta dimensión crítica ha sido ampliada por diversas experiencias escénicas que desdibujan los límites entre teatro, performance, documento y autobiografía. Enmarcadas bajo el concepto de *Teatro posdramático* (Thies Lehmann, 2017), muchas escenas contemporáneas ya no son creadas desde una estructura dramática tradicional en la que el texto antecede la obra, sino que se generan directamente desde el cuerpo, la imagen, el archivo, o el acontecimiento, llevando la potencia crítica de la escena a la forma en que los propios procesos son desarrollados. En esa línea, el concepto de performance, en el cruce entre estudios culturales y práctica escénica, ha contribuido a pensar lo escénico como un campo expandido de producción de conocimiento donde el foco se corre del espectáculo en el sentido tradicional y se sitúa sobre la presencia y la performatividad de los cuerpos en el presente vivo. En Uruguay, esta ampliación del campo escénico encuentra resonancia en el concepto de teatro fuera de los teatros (Remedi, 2012), que propone pensar las prácticas teatrales más allá de los circuitos institucionales y reconocer en los márgenes, en el espacio público y en las experiencias comunitarias otros modos de hacer y pensar el teatro. Se trata, entonces, de un amplio sector del arte escénico contemporáneo que ha profundizado su perspectiva política a través de la exploración crítica de nociones como cuarta pared, representación, proceso e incluso de la propia idea de teatro.

Soy plenamente consciente de que a través de este trabajo escénico y mi recorrido como trabajador teatral me inscribo inevitablemente en la tradición del teatro como herramienta que interpela su entorno social. Sin embargo, también suscribo a la mirada ampliada de la noción de escena y al concepto de acontecimiento escénico para categorizar la obra artística que resulta de esta investigación porque el teatro, en el sentido tradicional del término y en su ejercicio más extendido en la actualidad en Montevideo, por sus características de arte moderno, es una categoría que muchas veces se encuentra limitada por sus propias paredes. Así, este trabajo escénico, tanto por su proceso de creación como por el

formato final concebido como una conferencia performática, se vincula más estrechamente con la noción de acontecimiento escénico que con la de teatro.

Al momento de escribir estas palabras me encuentro inmerso en la finalización del proceso de creación y producción del acontecimiento escénico *Varones con caravanas. Una conferencia performática*, que será presentada por primera vez como resultado de esta investigación artística. La conferencia performática podría definirse a grandes rasgos como un formato escénico híbrido que combina elementos de la conferencia y la performance. Así, presenta contenidos propios del ámbito académico pero desde una puesta escénica que entrelaza lo visual, lo discursivo y la investigación (Wysokikamien, 2020). Los contenidos de este acontecimiento escénico surgen principalmente de mi experiencia durante el proceso en el Espacio de Masculinidades y son presentados de forma ficcionalizada y haciendo énfasis en mis vivencias y análisis durante la investigación. Así, trabajo con fragmentos de los registros autoetnográficos, ejercicios del Espacio de Masculinidades, elementos visuales, textos, preguntas sin responder, y material audiovisual, entre otros componentes. Todo eso se traduce a la escena desde lógicas diversas que apuestan a la síntesis creativa y a la apertura más que a la explicación o a la evocación explícita o literal. Con este acontecimiento escénico busco contribuir a poner en discusión pública las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano y, más específicamente, problematizar algunas de esas formas y las relaciones de poder que configuran.

Varones con caravanas. Una conferencia performática tiene una duración aproximada de cincuenta minutos y fue pensada para un público reducido, de no más de veinte personas, dispuestos en forma semicircular. Fue creada y es interpretada por mí mismo en un ejercicio de autorepresentación irónica -un mecanismo que he venido explorando en anteriores trabajos escénicos y que será profundizado en el apartado dedicado a resultados y análisis-, en el que mi cuerpo y mi voz funcionan como materia de experimentación y reflexión. Si bien todas las identidades sexo-genéricas son bienvenidas, se solicita a los varones que se sienten juntos y al frente del espacio escénico, decisión que también desarrollaré más adelante al analizar los resultados. Por algunas características del lenguaje y las formas en que es presentado mi cuerpo en escena, considero que la obra es

recomendable para público mayor de edad. El proceso de creación se desarrolló a través de rasgos que podrían entenderse como posdramáticos (Lehman, 2017) -aunque al igual que ocurre con la categoría “arte participativo”, la categoría “posdramático” no refiere a una metodología en sí misma aunque proponga modos de hacer y pensar la escena que remiten a aspectos procedimentales-, o de dramaturgia de la escena (Mnouchkine, 2007): no partí de un texto previo, sino que texto y escena fueron construyéndose de manera simultánea, afectándose mutuamente (Ver anexo 4). De hecho, lo que digo durante la presentación no reproduce exactamente el texto escrito, sino que incorpora momentos de improvisación que responden a lo contingente de cada encuentro al punto de que hay algunos momentos abiertos a cierta participación de los espectadores varones. En tal sentido, el trabajo guarda algunas relaciones con la noción de acontecimiento performático definido por Diana Taylor en los estudios de performance, incluyendo muy especialmente la utilización del propio cuerpo del artista como medio de expresión (Taylor, 2011); de allí la idea de “performática” que aparece en el título. Sin embargo, no deja de ser un trabajo predecible con pocos espacios de improvisación y presentado en un espacio autodefinido como teatral.

La obra fue ensayada en los últimos meses con la colaboración de Diego Devincenzi, amigo y compañero de muchos de mis trabajos escénicos anteriores. Comenzamos juntos a hacer teatro hace trece años y fundamos la compañía Teatro de Arte del Fondo. Nuestro distanciamiento artístico se había originado en diferencias de perspectiva sobre el fenómeno *@VaronesTeatro*, por lo que su participación en este proceso implicó también un reencuentro personal y político. Desde el inicio le planteé que mi expectativa era contrastar mis ideas sobre masculinidades y desigualdad en el arte con otras miradas, pero, para mi sorpresa, encontramos más coincidencias que discrepancias. Diego mostró un interés genuino por los temas de la obra; muchos de los conceptos teóricos eran nuevos para él, aunque rápidamente los comprendió y profundizó en el diálogo vinculándolos con sus propias experiencias. Agradezco aquí su colaboración generosa y honoraria, así como su mirada artística que enriqueció notablemente el acontecimiento escénico.

Se realizarán tres presentaciones del acontecimiento escénico -una por día- el viernes 24, sábado 25 y domingo 26 de octubre de 2025 en Maniobra Teatro Club,

un teatro del under montevideano que forma parte de Espacio Peatonal, ubicado en el barrio Ciudad Vieja en el Municipio B en Montevideo. En el marco de esta presentación y de la investigación en general, he gestionado junto al teatro el evento *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en las artes* (ver anexo 5). Se trata de un fin de semana de encuentro y reflexión colectiva sobre las masculinidades en el arte y el objetivo de esta instancia es el mismo que el de esta investigación, es decir, contribuir a poner en discusión, a través de diferentes actividades, las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico montevideano. Podría también entenderse *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en el arte* como el programa público que acompaña el acontecimiento escénico; sin embargo, se ha convertido en un verdadero evento con relevancia por sí mismo y, por tanto, no se encuentra supeditado a la presentación de la conferencia performática. Las actividades serán todas públicas, abiertas a personas de todos los géneros, y gratuitas -excepto por el propio acontecimiento escénico que será al sobre para recaudar para los costos organizativos y para pagar a los artistas involucrados con el evento. Además del acontecimiento escénico, las actividades son:

- Una muestra de artes visuales llamada *Mostrar(se): algunas visualidades en las masculinidades contemporáneas*, de la que participan los artistas Matías Larrama, Rodrigo Etchart, David Rodríguez, Ntico y Andrés Weble.
- El conversatorio *@Varones de la cultura. Conversatorio cinco años después de las denuncias virtuales*, del que participan María Emilia Pérez Espinosa, Florencia Zabaleta, Juana Urruzola, Florencia Anzalone y Paula Delgado.
- La proyección de la película *El silencio de los hombres*, de la argentina Lucía Lubarsky, con posterior foro de intercambio moderado por Ismael Díaz.
- El taller de teatro *Espejo retrovisor*, organizado por la organización VARRA (Varones Antipatriarcales por la Reflexión, Revisión y Acción) y facilitado por David Sitto.
- La asamblea llamada *Asamblea para la acción. Un intento de organizarnos varones por la igualdad de género*, en la que participarán

algunas organizaciones que vienen trabajando sobre las masculinidades como el colectivo VARRA, Varones por la Igualdad, y la Red Masculinidades Uruguay.

Luego de esta primera edición, pretendo reiterar este evento en distintos espacios culturales y con otra propuesta de actividades; la siguiente ocasión está siendo estipulada ya para septiembre de 2026 en la sala La Incorrecta.

El texto con el que actualmente está siendo publicitada, a través de redes sociales y la estrategia del boca en boca con su correspondiente afiche (Ver anexo 6), es el siguiente: “Creada e interpretada por Federico Puig. Trabajo escénico presentado como tesis de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes, es el resultado de un proceso de investigación artística y autoetnográfica de más de dos años de trabajo con varones del arte. La obra busca discutir qué significa ser varón en las artes y cómo lo masculino se aferra a las desigualdades de género más allá de las caravanas y las uñas pintadas. Una experiencia escénica que mezcla relato, teoría y confesión para intentar revelar lo que muchas veces los varones pensamos y pocas veces nos animamos a decir: ¿qué carajo nos pasa?”

4. Resultados y análisis

En esta sección presento los resultados y el análisis de esta investigación. Estos resultados, como he mencionado, han sido contruídos en el cruce entre el trabajo colectivo en el Espacio de Masculinidades, mi experiencia personal como investigador y creador condensada desde el ejercicio autoetnográfico, y la creación del acontecimiento escénico *Varones con caravanas. Una conferencia performática*. Esta sección se organiza en tres ejes de análisis planteados en función de los tres objetivos específicos de la investigación. De esta forma, el primer eje analiza algunas prácticas performativas masculinas y las relaciones de poder que las configuran. El segundo eje aborda cómo esas prácticas son visibilizadas y problematizadas a través del acontecimiento escénico. Por último, el tercer eje, reflexiona sobre el proceso artístico haciendo énfasis en el vínculo entre creación y producción de conocimiento en el marco de esta investigación.

4.1. Caracterización de algunas prácticas performativas masculinas en el ámbito del arte y las relaciones de poder que las configuran

En este apartado presentaré una serie de caracterizaciones sobre algunos varones en el ámbito artístico, especialmente de la Facultad de Artes, entendidos como expresiones posibles y socialmente legitimadas de performar la masculinidad. Estas caracterizaciones serán analizadas en diálogo con el marco teórico que sostiene este trabajo, en particular desde las nociones de performatividad, hegemonía y masculinidad híbrida.

4.1.1. La interseccionalidad de varones universitarios: un enfoque casi olvidado

Una primera caracterización de los varones que asistimos al Espacio de Masculinidades, desde el punto de vista performativo, es que ocupábamos posiciones sociales muy similares en términos de género, clase, raza, edad y territorio, aunque rara vez dedicamos tiempo a reflexionar sobre ello: fuimos

varones, universitarios, de clase media, residentes en Montevideo, vinculados al campo del arte, adultos jóvenes -de entre 24 y 35 años- y blancos. La dimensión más mencionada, al pensar interseccionalmente, fue la clase, especialmente en relación con la configuración de la masculinidad hegemónica en distintos estratos socioeconómicos -probablemente porque Connell y su concepto ponen un énfasis particular en la consideración contextual de la hegemonía (Connell y Messerschmidt, 2005: 40)-. Sin embargo, esta consideración no se convirtió en un objeto de reflexión sostenida y nunca fue más allá de expresiones más o menos evidentes como “no es lo mismo ser un varón en la universidad que en un barrio periférico”. Lo mismo sucedió, con las categorías raza y nivel educativo. Fue recién en setiembre de 2024, a dos meses de finalización del espacio, que estas dimensiones se hicieron presentes en nuestras conversaciones a partir de un ejercicio sobre el ya mencionado artículo de Peggy McIntosh (1989) en el que realiza una analogía de la invisibilización de privilegios que ostentan las mujeres blancas respecto a mujeres afrodescendientes con los que despliegan los varones respecto a las mujeres. Una anotación en la bitácora da cuenta de ese ejercicio realizado en el espacio:

11 de septiembre. Salón central de Rodríguez.

Vino solo M. Igual discutimos sobre el artículo de McIntosh. Está buenísimo ese artículo. Primero hablamos, después hicimos el ejercicio de listar cosas que damos por sentado que podemos solo por ser varones. Hablamos sobre la universidad y cómo nos “moldea la cabeza” -hasta qué punto se moldea y hasta qué punto se “abre”, cuánto hay de batalla en la construcción de narrativas en la Universidad...-; hablamos sobre que hablamos mucho de cómo ser varones nos deja hacer muchas cosas sin siquiera darnos cuenta pero que no hablamos tanto sobre cómo ser blancos nos deja hacer muchas cosas sin siquiera darnos cuenta. M. dijo que le parecía un montón de información. Me alegra haber hecho algo aunque solo haya venido uno. Nos fuimos más temprano y retomaremos esto la próxima. Nos fuimos recién y ya quedó el registro :)

Sí retomamos esa conversación en el siguiente encuentro aunque no en profundidad debido a que seguiremos trabajando sobre la activación pública de final de año.

Cuando consideramos entonces algunos datos respecto al nivel educativo, según el Instituto Nacional de Estadística (2025), para 2023 sólo el 25 % de la población uruguaya de 25 años cursó un nivel terciario. A su vez, de ese porcentaje, 61,8 % son mujeres y 38,2 % son varones⁹, lo cual significa que tan solo un 19,9 % de los varones mayores de 25 años han realizado algún estudio terciario, sea completo o incompleto. Asimismo, de acuerdo a la Encuesta Continua de Hogares (INE, 2023), existe una correlación positiva entre nivel educativo alcanzado e ingreso promedio, significando que los varones universitarios pertenecen a un estrato socioeconómico más alto que los varones sin educación terciaria. Esta observación es clave desde una mirada interseccional: ser varón universitario ya implica una posición estructural de privilegio frente a la gran mayoría de varones del país. Cuando se considera la variable raza, emergen disparidades estructurales claras. Aunque en Uruguay no existan estudios sobre masculinidades afrodescendientes, los datos disponibles muestran que la dimensión racial constituye una transversalidad estructurante de las desigualdades sociales. El porcentaje de personas que se identifican como afrodescendientes pasó del 8,1 % en 2011 al 10,6 % (INE, 2023). Si bien sigue siendo una proporción minoritaria, este grupo concentra tasas de pobreza mucho más altas: mientras la pobreza general en Uruguay es del 8,3 %, en la población afrodescendiente asciende al 18,7 % (MIDES, 2025). Además, la población afrodescendiente presenta mayores niveles de abandono escolar y menores tasas de culminación de estudios superiores que la no afro (Intendencia de Montevideo, 2020). En el contexto artístico universitario del que formamos parte los varones del Espacio de Masculinidades, la raza aparece como una dimensión ausente en el discurso, pero decisiva para comprender quiénes acceden, participan y permanecen fuera de escena.

Es interesante observar, entonces, cómo efectivamente estamos frente a la marginalización de algunas masculinidades. Como ya se mencionó en este trabajo, según Connell, las masculinidades marginadas son aquellas que, por su posición subalterna en intersecciones como el nivel educativo o la raza, quedan excluidas de muchos de los privilegios que ostentan los varones sin llegar a cuestionarla (Connell

⁹ La población que respondió en el Censo de 2023 que su identidad de género es trans u otra forma de identidad fue de 0,16 %. De ese porcentaje, el 60 % no completó el ciclo básico y el 75 % de las personas abandonó los estudios formales. Estos datos indican de forma clara cómo la desigualdad educativa se intensifica en la intersección entre género e identidad.

y Messerschmidt, 2005: 76) y son socialmente desautorizadas (Connell, 2000: 30-31). Desde esta perspectiva, al no problematizar nuestras propias condiciones de privilegio -blanquitud, educación universitaria, pertenencia de clase-, también contribuimos a esa marginación de esas masculinidades que no habitan este espacio por motivos, entre otros, de nivel educativo y raza: reproducimos su invisibilidad y, de algún modo, participamos en la construcción de aquello mismo con lo que decimos querer ser críticos.

En definitiva, podría decirse que la interseccionalidad -como herramienta analítica que permite comprender cómo se entrecruzan el género, la clase, la raza y otros ejes de desigualdad- quedó en el Espacio de Masculinidades en un lugar marginal. Fue mencionado, reconocido en alguna medida, pero para nada habitado en la práctica reflexiva. Esta observación revela una información interesante: como el propio artículo de McIntosh señala, los varones que ocupamos posiciones de privilegio tendemos a universalizar nuestras experiencias, incluso cuando creemos estar cuestionándolas. La falta de interpelación directa desde otros lugares de enunciación no sólo revela la composición social homogénea del espacio, sino también las limitaciones de nuestras miradas sobre la masculinidad y sus múltiples aspectos.

4.1.2. Un escaso interés en reflexionar sobre la masculinidad

La baja participación de los varones en el Espacio de Masculinidades y sus activaciones es una observación que, por un lado, me obliga a preguntarme acerca de las razones de este escaso interés y, por el otro lado, configura también una posible caracterización de un modo de performar la masculinidad.

Como mencioné anteriormente, en las dos etapas del proceso del Espacio de Masculinidades, en 2022 y 2023, se realizó difusión a través de los medios tradicionales del Taller donde se enmarca la propuesta -mailing, Facebook y afiches-. En 2023, y ante la poca participación en la primera etapa, se cambió el día y la hora -en función de un momento de la semana que, podría pensarse, resultara más atractivo- y se hizo mayor esfuerzo todavía a través de la estrategia del “boca en boca” a través de invitaciones personalizadas. Para la activación *Dialogando*

Masculinidades, también se volvió a articular la difusión tradicional del Taller y el “boca en boca” sumando, a su vez, mi asistencia presencial a varios cursos de la Facultad invitando especialmente para la jornada. El resultado nunca varió demasiado: solo un total de 19 personas pasaron por el Espacio de Masculinidades y/o algunas de sus activaciones. Este número es bajo cuando se constata que, para 2018, incluso antes de que la Facultad de Artes integrara a la Escuela Universitaria de Música y comenzara la Licenciatura en Danza Contemporánea, habían más de 950 varones (Comisión de Género y Diversidad del IENBA, 2021). Otras actividades del Taller de las que he participado también en mi ejercicio docente, ajenas al Espacio de Masculinidades y que han contado con menor difusión y tiempo de circulación de la información, han convocado a un muchísimo mayor número de personas.

El asunto de la participación me ha inquietado personalmente desde el principio. Lo he asumido, de alguna forma, como una inhabilidad para llamar la atención con el tema y como un fracaso, en el caso de las activaciones del espacio, frente al equipo de varones que sí pudo sostener la actividad en el tiempo y puso mucho de sí para que funcionara. Un fragmento de la bitácora, de la jornada del evento *Dialogando masculinidades*, brinda información sobre ello.

23 de noviembre; sobre el 22 de noviembre. Patio de Facultad de Artes.

(...) En el camino, R. me acompañó a guardar las cosas en Rodríguez; buena onda de su parte. Está copado. Comentamos un montón sobre la actividad y le digo que me hubiera gustado que fuera más gente. R. me dice que por qué me interesa tanto el número, que si no es un resabio propio del exitismo al que vivimos sometido -no lo dijo así, pero más o menos-, y que igual, de a pocos, sirve (...).

En cualquier caso, la observación de R. me hace preguntarme sobre qué dice de mi propia masculinidad el hecho de que yo mismo quiera que este sea un espacio “exitoso” desde los parámetros numéricos tradicionales a la idea de éxito. He leído a Connell (2015: 64-69) planteando que la competitividad expresada a través de las nociones resultadistas de eficiencia se encuentra en el centro de la masculinidad hegemónica occidental al instaurarse no solo desde institucionalidades que moldean el ideal masculino -como el deporte-, sino al estar en la base de la

organización social capitalista a través de la jerarquía entre hombres y la exclusión o dominación de las mujeres. ¿Estoy compitiendo al pretender que este espacio mida su éxito en función de la cantidad de personas que se acercan a él? Y si así fuera, ¿contra quién o contra qué? Probablemente parte de esa ansiedad personal por la cantidad de varones que asisten -atravesada también por mi formación en psicología y mi trabajo de algunos años en el CibPsi¹⁰, un centro de investigación de carácter positivista- tenga menos que ver con el sentido político del espacio y más con el marco institucional en el que se inscribe. El Espacio de Masculinidades forma parte de una oferta académica y de una investigación artística; aunque nadie me exige ni ha exigido resultados cuantificables, percibo la necesidad de justificar su existencia a través del número de participantes o del interés que despierta. En algún punto, busco demostrar que “funciona” y que produce algo visible y medible. Esa búsqueda de validación reproduce la misma lógica que este trabajo, en alguna medida, intenta cuestionar metodológicamente al suscribir a algunos marcos epistemológicos emergentes. Como advierte Boaventura de Sousa Santos (2014), el pensamiento hegemónico moderno ha colonizado también las formas de producir conocimiento, subordinando la experiencia y lo afectivo a criterios de productividad y eficacia.

Con este recuento de los modos diversos en que se intentó convocar, probablemente perfectibles pero sin duda esforzados, busco señalar lo siguiente: no parece haber habido mayor interés, entre los muchos varones de la Facultad de Artes, en discutir sobre la masculinidad en el arte. Si bien no podría afirmar que esta falta de interés sea exclusiva de este ámbito, en el contexto artístico universitario en el que se desarrolló esta investigación sí se manifestó de manera clara. Este es un resultado significativo: en el ámbito artístico, muchas veces percibido por sus propios integrantes como más igualitario y abierto, donde la sensibilidad propia de los y las artistas establecería una apertura emocional a un “mayor reconocimiento a las mujeres” (Dominzaín, 2012; Muñoz, 2017; Intendencia de Montevideo, 2018), los varones muestran indiferencia a meramente conversar o reflexionar colectivamente sobre el tema.

¹⁰ El Centro de Investigación Básica en Psicología (CibPsi) funciona dentro de la Facultad de Psicología como estructura académica que busca comprender los mecanismos básicos del funcionamiento de la mente humana con un marcado enfoque experimental. Trabajé en este espacio, vinculado a diferentes proyectos de investigación sobre procesos cognitivos, entre 2015 y 2018.

En un ámbito donde los varones no son mayoría pero están sobrerrepresentados en espacios asociados al poder, su ausencia en instancias que invitan a revisar críticamente las formas de ser varón es significativa. Esta diferencia me habilita a realizar una primera distinción performativa: los algunos que sí participamos del Espacio de Masculinidades -aunque con tensiones y contradicciones- y los que no. La sola decisión de asistir ya implica, al menos en el plano discursivo, una voluntad de posicionarse frente a la hegemonía.

4.1.3. Algunos pocos varones dispuestos a reflexionar sobre la masculinidad: por qué y para qué.

Otra caracterización performativa dentro de este eje refiere a los varones que sí participamos del Espacio de Masculinidades. A lo largo de los dos años de funcionamiento, pasamos por el espacio un total de 11 varones, todos entre 24 y 35 años de edad, de ascendencia blanca, clase media, y todos universitarios. Dos de los 11 varones no estaban vinculados actualmente de manera formal a la Facultad de Artes, aunque sí habían cursado en algún momento. De estos 11 varones, todos nos definíamos como varones cis y ocho éramos de orientación heterosexual y tres de orientación homosexual.

Desde la perspectiva de la performatividad de género de acuerdo a lo planteado con Butler (2007), puedo leer esta participación como una decisión política e intelectual que sostiene un discurso y, por tanto, es una característica performativa: una forma de significar la masculinidad a través de la voluntad expresa, al menos discursivamente, de ponerla en tensión. Así, la asistencia al espacio, el involucramiento con actividades artísticas y reflexivas centradas en la masculinidad, la disposición de exponerse emocionalmente frente a otros varones, son actos concretos que, si se considera además la conceptualización de Connell respecto a que una de las principales marcas de una masculinidad hegemónica es que tiende a la preservación dominante legítima de los hombres (Connell, 2015), discute críticamente con la propia hegemonía. Sin embargo, esta lectura tiene sus matices, y dentro de esos varones, se pueden visualizar varias características interesantes.

Una primera característica saliente, y un resultado claro, es que la amplia mayoría de los varones que pasaron por el Espacio de Masculinidades mencionaron que su principal expectativa respecto al espacio era la discusión sobre aspectos personales en sus formas de vincularse con la masculinidad con el objetivo expreso de “pensarse como varones”. Fue el caso explícito de los participantes X., M., I., A. y G.; no casualmente, todos de orientación sexual hetero (ver anexo 1 donde algunos mencionan por qué llegan al espacio). Ese propósito se encuentra vinculado, según han mencionado ellos, a generar un movimiento introspectivo debido a que algunas personas con las que se han vinculado sexoafectivamente a lo largo de sus vidas, mujeres, les han mencionado que “sería bueno que se piensen en torno sus formas de ser varón”. Si reviso este asunto desde el plano personal, puedo visualizar que mi propio interés por los estudios de género y la masculinidad surgió, también, de parejas mujeres y compañeras de trabajo artistas que han compartido opiniones sobre diversos asuntos desde una perspectiva de género que permanecía desconocida para mí por aquel entonces. Si bien las convocatorias de las dos etapas del Espacio de Masculinidades fueron acompañadas de un programa donde se explicaba que la propuesta tenía que ver con la reflexión y acción grupal sobre las masculinidades en el ámbito artístico¹¹, y el abordaje del espacio a través de lecturas y posicionamiento tendía a la reflexión sistémica de la masculinidad desde un cuerpo teórico feminista, las expectativas de la mirada sobre cada cual estuvieron presentes hasta el final. Un fragmento de la bitácora del último encuentro da cuenta de ello:

27 de noviembre de 2024; sobre el 26 de noviembre. Salón de abajo de Rodríguez.

(...) M. vuelve a decir, cómo lo dijo muchas veces ya, que estaba acá para pensarse a sí mismo y que cuando vio que no era por ahí, igual siguió porque así tenía algo que hacer grupalmente. Otra vez me generó ternura. Y me hace pensar que fue valiente al venir y decir eso así, de esa manera.

¹¹ El objetivo del espacio fue: “Crear un espacio artístico valiéndose de herramientas del arte participativo que propicie reflexiones y acciones grupales acerca de las manifestaciones genéricas masculinas en el ámbito artístico de Montevideo. (Taller López de la Torre, 2023)”.

Así, una revelación interesante que surge de esta observación es que son las propias mujeres las que siguen poniendo el género en el centro del debate; por más que algunos varones tomemos ese asunto y lo continuemos discutiendo, llegamos a él, precisamente, porque son las mujeres las que siguen empujando la discusión al centro. Lo hacen, además, no solamente en un plano discursivo sino también en el cuestionamiento de las prácticas performativas de género cotidianas de sus parejas y allegados varones.

Desde luego, no es que la revisión sobre uno mismo como varón sea incompatible con la idea de reflexionar y accionar grupalmente. Aún así, esto supone tres consecuencias posibles: la primera, que las personas pasen por el espacio con un posicionamiento más centrado en sí mismos que en lo grupal -cuestión que probablemente haya influido en las dificultades de compromiso y sostenimiento del espacio que serán consideradas posteriormente en este análisis-. La segunda, que el ejercicio de “pensarse a sí mismo” resulte un gesto, evidentemente positivo como indican Kimmel (1992) o el propio Fabbri (2016), mencionados ya en este trabajo, pero condescendiente y constructor de un mero beneficio personal que no divisa las estructuras que permanecen incambiadas -nos relacionarán mejor con mujeres, pero no discutiremos el sistema-. La tercera, que el Espacio de Masculinidades, como otros espacios de varones, se convierta en un lugar donde compartir las dificultades de ser varón en un sistema patriarcal -que, desde luego, también existen- sin ser juzgados.

Una segunda característica de algunos varones que están interesados sobre la masculinidad surge de algunos momentos interesantes que se vivieron en la primera etapa del Espacio de Masculinidades. Dos de los varones asistentes al espacio cuestionaron, con argumentos que apelaban a la noción del sentido común -con la importancia que esa noción tiene para el concepto de hegemonía- que existiera una desigualdad tan patente en términos de género en el ámbito del arte y que el sistema legal, en Uruguay, fuera efectivamente androcéntrico. Una anotación en la bitácora recuerda esa ocasión:

10 de junio de 2023; sobre el 9 de junio. Entrepiso de Rodríguez.

Ayer fue intenso. Y tenso. G. dijo que había estado pensando en la semana a partir de lo que le pasó a un amigo suyo con una tenencia y que hay un montón de privilegios que son para las mujeres. Que a nivel legal las mujeres tienen ventajas. X. lo secundó algo y aparecieron cuestionamientos sobre si todo es tan así. Incluso en la Facu. A. y yo estuvimos estoicos; fue interesante ver cómo responder a todo eso. Ir tejiendo respuestas. Acordarse de números, buscar allí mismo en el espacio. Cómo una especie de prueba. Encontrar también las estadísticas (voy a ir con el informe de la Facultad). También creo que fue valiente por parte de ellos plantear eso en el Espacio. Me da la impresión de que se sienten seguros. No pude evitar, igualmente, que me desagradara su planteo. En cualquier caso pudimos llegar a algunas conclusiones. Planteamos el ejercicio de que, con cuidado, le preguntáramos a compañeras con las que tengamos mucha confianza si ellas viven o no situaciones en el día a día en la Facu en las que perciban violencia por ser mujeres. Veremos qué pasa...

Al cabo del ejercicio planteado para acercarnos informalmente a la perspectiva de compañeras sobre la violencia que sufren como mujeres, G. asistió entusiasta al siguiente encuentro planteando que “le parecía salado” la cantidad de situaciones que dos compañeras le habían mencionado y que él jamás se las había puesto a pensar. Una lectura de lo planteado es que la mera participación en el Espacio de Masculinidades como espacio crítico y la voluntad de reflexionar sobre la masculinidad no garantiza, por sí sola, una transformación inmediata o una forma contrahegemónica de habitar la masculinidad y de construir discursos en torno a ello; más bien, señala el carácter procesual y la persistencia de imaginarios hegemónicos aún en varones que demuestran voluntad de discutirlos. En cualquier caso, uno de los valores del espacio reside también en haber habilitado por momentos un terreno en el que esas tensiones pudiesen ser discutidas desde la confianza y en haber podido construir colectivamente un marco informativo más realista que se condice con la situación de desigualdad de género estructural que opera en la actualidad.

A su vez, resulta significativo extrapolar estos comentarios de algunos varones del espacio a un fenómeno global reaccionario. Existe una estrategia deliberada de algunos sectores antifeministas y de extrema derecha que utilizan las

dinámicas de las redes sociales para fomentar la desinformación, especialmente entre los jóvenes, a propósito de los aspectos legislativos referidos al género.

El muy lúcido estudio de Varela Guinot (2024), a través de un análisis cualitativo de las publicaciones hechas en Facebook por personas simpatizantes del partido de extrema derecha Vox, da cuenta de cómo en España, actualmente, las tácticas de desinformación han construido la imagen del feminismo como una distopía, presentándolo como un enemigo a erradicar. Si ese relato se instaura y se traduce en políticas públicas, advierte la autora, las consecuencias podrían ser graves, socavando el reconocimiento de los derechos de las mujeres y desandando los avances legislativos alcanzados.

A propósito de ello, en Uruguay, el periódico *La Diaria* publicó el 30 de junio de 2025 una serie de artículos investigativos llamada *Narrativas sobre denuncias falsas: una investigación sobre desinformación y violencia de género* (La Diaria, 2025 b). Allí, a través de diferentes artículos que incluyen la escritura de autoras como Mariana Cianelli, Stephanie Demirdjian, Marina Santini y Tamila Silva Carro, se problematiza la narrativa dominante que ha venido instaurándose respecto a que “la mayoría de las denuncias por violencia de género son falsas” y que ha abonado el camino discursivo para importantes cambios legislativos como la creación de la Ley de corresponsabilidad en la crianza. Se revela incluso que una encuesta realizada por la Usina de Percepción Ciudadana en 2025 arroja que más de la mitad de la población cree que las denuncias falsas por violencia de género son “bastantes o la mayoría” cuando no solo no hay evidencia de ello sino que existe evidencia contraria (Herrera, Deus, Suárez, Fernández y Leites, 2024). Las autoras revisan las narrativas de los seis grupos de varones organizados, generalmente integrados por hombres en procesos de judicialización, que promueven una agenda antifeminista con argumentos falsos como que la Ley de violencia basada en género es inconstitucional o que la justicia demuestra sesgos deliberados que favorecen a las mujeres en su tratamiento. A propósito de ello, y a pocos días de finalizar este trabajo escrito, uno de los fundadores del grupo Varones Unidos -quien resulta ser una de las principales voces públicas en el discurso antifeminista y que además ya contaba con medidas cautelares por situaciones de violencia de género- fue procesado por la Justicia argentina por dos femicidios y un homicidio.

En cualquier caso, es interesante observar cómo sí existen varones organizados dispuestos a tomar el protagonismo de la atención pública con el objetivo expreso de consolidar una narrativa reaccionaria a los avances en materia de igualdad que se han consolidado en la última década.

En vistas de lo anterior, es relevante visualizar cómo los imaginarios planteados por varones sin el más mínimo fundamento verificable calan con fuerza, incluso, en varones que tienen intenciones de discutir su masculinidad y que, por ejemplo, asisten al Espacio de Masculinidades. Radica allí una verdadera batalla por el sentido común y la hegemonía que, entiendo, redobla el sentido del objetivo general de esta investigación: es necesario en la actualidad que los varones que creemos que se debe llegar a una igualdad de género contribuyamos a poner en discusión pública los modelos de masculinidad legitimados y sus relaciones de poder con las desigualdades de género.

Una tercera característica de estos varones dispuestos a discutir sobre su masculinidad, y en relación al punto anterior, es la tendencia que hubo en el Espacio de Masculinidades y sus activaciones a, precisamente, evitar “ponerse en el centro” y “llamar mucho la atención”. Una anotación sobre la toma de decisiones de *Proyecto Fruto* -que aún no se llamaba de esa forma- da cuenta de ello:

16 de junio de 2023. Oficina. Rodríguez.

(...) algunas opciones eran la ocupación de un salón de la Facultad por 24hs para hacer una “acampada sobre la masculinidad”, irrumpir en un curso y ponernos a hablar de masculinidad o a exagerar la performatividad habitual de la masculinidad -gritar cosas violentas o algo así...-, o hacer cosas en la calle que incluyan entrevistas con preguntas interpelantes. Finalmente algunos consensos fueron que hagamos una experiencia en torno a la mirada y el silencio, que se pueda conversar luego sobre la experiencia, que no sea demasiado protagonista, que sea un ciclo con varios encuentros, y que sea en espacios íntimos como casas o habitaciones.

Esta disposición -visualizada en, por ejemplo, realizar actividades en casas particulares, en priorizar formas estéticas de baja exposición pública o en evitar un tono confrontativo- fue justificada colectivamente como una forma específica de performar la masculinidad al momento de tensionarla. Este gesto de “retirada del

centro”, se argumentó, responde a una voluntad crítica hacia las formas dominantes de la masculinidad que históricamente se han asociado con la visibilidad, el liderazgo, la ocupación del espacio público y la acaparación de la palabra.

Sin embargo, en retrospectiva, y habiendo considerado cuestionamientos de compañeras y referentes mujeres a mi alrededor -incluyendo los de mi directora de tesis- así como los planteos de Fabbri (2016) a propósito del amparo de algunos varones que buscamos discutir el género en los propios espacios endogámicos de varones, leo esta misma disposición como una forma de resguardarse ante el miedo. Por un lado, aunque en menor medida, miedo al cuestionamiento de esta posición que otros varones puedan hacer -y que muchas veces utiliza como medio la violencia-. Por otro lado, y principalmente, miedo a sostener de maneras erróneas espacios y discursos y a ser señalados como contrarios a la lucha por la igualdad. En otras palabras, nos corremos del centro -incluso de las discusiones que probablemente debamos estar dando- por el miedo a equivocarnos y a perder algunos privilegios asociados a ser varones que piensan sobre su masculinidad.

Al hacer menos visible el posicionamiento, se reduce también el riesgo de interpelación y se mantiene cierto confort asociado al lugar del varón que observa sin exponerse del todo. Sería una forma de resguardar el “dividendo patriarcal”, concepto desarrollado por Connell (1995) a partir de los planteos de Sylvia Walby y que refiere a los beneficios y privilegios que los hombres reciben simplemente por pertenecer al género masculino en una sociedad patriarcal por más que no ocupen una posición hegemónica.

Otra característica de estos varones pocos dispuestos a discutir las masculinidades, cuarta ya, y relacionada al punto anterior, es la dificultad en el mantenimiento de los compromisos colectivos asumidos, tanto en la cotidianidad del espacio en el corto plazo, como en los proyectos artísticos orientados al mediano plazo. Desde luego, el sostenimiento colectivo de los espacios que en alguna medida son militantes es todo un desafío que atraviesa todas las grupalidades organizadas con un propósito. La tensión entre los intereses individuales y colectivos, así como entre las tareas de cuidado o remuneradas y aquellas que no generan un rédito económico, es inherente a las dinámicas de este tipo de colectivos. Sin embargo, argumento que las dificultades de sostenimiento del

espacio se vinculan con características atribuibles, en este caso, al género masculino. Esta observación tensiona la idea planteada aquí de que el mero discurso y la intención de acercarse a un espacio para pensar críticamente la masculinidad es sinónimo de performar una masculinidad que discute con la hegemonía; en otras palabras, esta contradicción entre el decir y el hacer de forma colectiva y sostenida demuestra la complejidad de la problematización de la masculinidad desde la propia masculinidad. Así, para *Proyecto Fruto*, y con lo interesante que nos resultaba la experiencia, se había propuesto continuidad en 2023 y más jornadas en 2024; sin embargo, los compromisos personales lo hicieron imposible. El conversatorio *Dialogando Masculinidades* fue una actividad planteada como alternativa al proyecto original de realizar una conferencia performática donde diéramos cuenta de forma pública de lo discutido en el espacio pero, desafortunadamente, no pudimos consolidar la asiduidad, el compromiso, y el trabajo sostenido que requiere la organización colectiva de un acontecimiento escénico de ese estilo. El propio Espacio de Masculinidades estuvo atravesado por idas y vueltas de sus integrantes; tan solo un varón -sin ser quien aquí escribe siendo que, además, mis horas dedicadas al Espacio de Masculinidades sí fueron remuneradas- pudo asistir en las dos etapas y lo hizo de forma muy intermitente. A propósito de él, la siguiente nota da cuenta de una situación de dificultad en la continuidad del trabajo generada por su intermitencia:

11 de agosto de 2023. Entrepiso de Rodríguez.

Hoy X faltó de nuevo. Me enojé con él. Me dijo cuando estábamos por empezar que se olvidó que tenía que cuidar a la hija. Se me notó la mala cara porque éramos solo tres en el Espacio y teníamos que hacer lo de la difusión. M.A. lo notó; él es muy intuitivo; creo que me intimida. Dijo que lo pensemos, que en realidad un compañero faltó porque le tocó dedicarse a tareas de cuidado. ¿Tenía razón? Creo que sí y lamento no haberme dado cuenta antes. Pero claro, él casi no conoce a X.

Todo esto, en la segunda etapa, suscitó una tensión importante por parte de algunos varones que sí sostuvieron el trabajo durante todo el año y estuvieron interesados en realizar la conferencia performática. Una nota de la bitácora menciona sobre esto:

9 de setiembre de 2024. Plaza del BPS.

Hoy nos reunimos con I. y M. y los dos estaban un poco cansados de que quedáramos en algunos compromisos y no podían ser cumplidos porque A., I., X. y R. vienen faltando y tenemos que cambiar planes a último momento. I. planteaba que él feliz con que se haga lo que se haga pero que si se asumen compromisos que hay que cumplirlos. Tiene razón. Me comprometo a hablar personalmente con cada uno de los compas que viene faltando. La charla igual es amable y ellos son buena onda; entienden que no es tan sencillo. A mí me recuerda un poco a los primeros años que hacía teatro, le digo a I., cuando era realmente difícil que los compromisos fueran asumiéndose y cumpliéndose. Con el tiempo, eso fue pasando y nos quedamos haciendo cosas los que realmente estábamos para hacer cosas. Supongo, o quiero creer, que acá será igual (...).

Esta observación de las dinámicas del espacio respecto al sostenimiento del trabajo son consistentes con otra observación, realizada al finalizar la primera etapa en el 2023, cuando con los participantes del Espacio de Masculinidades hicimos una presentación frente a todas las personas del Taller López de la Torre contando qué cosas habíamos estado haciendo allí. Cuando mencionamos que uno de los objetivos utópicos de *Proyecto Fruto* era que se convirtiese en un espacio autónomo que no dependiera de nosotros, una de las integrantes del equipo docente comentó que le parecía particularmente interesante que ese fuera un anhelo porque, según su propia experiencia y algunas lecturas que había hecho...:

Jueves 16 de noviembre de 2023. Salón 318.

“(...) los varones tienden a emprender en la medida en que se sienten cómodos y, luego, cuando la cosa ‘aprieta’, quieren hacerse a un lado y que otras personas les resuelvan y se hagan cargo (...)”

Relacionándolo nuevamente con el concepto de dividendo patriarcal, para nosotros, los varones, resulta natural la pasividad política en relación a estos temas. En muchas ocasiones no resulta, como plantea McIntosh (1989), solamente un asunto de que la desigualdad se encuentre invisibilizada para los varones; reconocer un sistema desigual y no cuestionarlo activamente no tiene consecuencias negativas directas para nosotros los varones. Además, lo

mencionado anteriormente respecto a que la principal expectativa de los participantes respecto al espacio era “pensarse como varones” aludiendo a un posicionamiento personalista, hace que sea más sencillo no estar disponible para el colectivo cuando el interés colectivo no confluye con el personal. Un último y divertido ejemplo de ello es esta nota de la bitácora de una ocasión en que realizamos una actividad social fuera del espacio de encuentros habitual, en el que fuimos a ver la proyección de la película -precisamente sobre las masculinidades- *El silencio de los hombres*, de Lucía Lubarsky:

Martes 17 de septiembre sobre el mismo martes y sobre el viernes 13 de septiembre de 2024. Salón de arriba de Rodríguez.

“(...) Algo gracioso -que me hizo calentar bastante pero ahora ya está- fue que R. nos había invitado a la casa después de la peli. Cuando terminó, desapareció -no lo vimos más- y lo llamamos y todo y nunca apareció. Como decía, fuimos igual a tomar algo y comer y estuvo bien. Hoy R. nos pidió disculpas. Que un chongo lo agitó (...)”.

4.1.4. Los varones que nos pensamos: ¿problematización o adaptación?

Este punto ahonda en la discusión de qué tanto las masculinidades dispuestas a pensar sobre las masculinidades encarnan una forma de masculinidad que discute contra la hegemonía. La observación y caracterización de ciertas performatividades de quienes participamos en el Espacio de Masculinidades puede pensarse desde la idea de masculinidades híbridas. Como se mencionó, de acuerdo a Bridges y Pascoe (2014), este concepto refiere a la incorporación selectiva de elementos asociados a masculinidades subordinadas o feminidades en las prácticas de varones privilegiados sin que ello implique necesariamente una transformación estructural de las jerarquías de género.

Así, en primer lugar, casi todos los varones del espacio usamos caravanas -todos excepto uno-. Como indica una nota de la bitácora:

15 de octubre sobre el 13 de octubre de 2023. Living de casa.

(...) Estaba lleno de caravanas. Había de plata, de coco -o madera- y de plástico. Y de acero hipoalergénico la de A. que parece recién hecha. Todos teníamos caravanas (...).

La caravana como elemento es incorporado al título de este trabajo y del acontecimiento escénico. De hecho, hoy, mientras escribo estas palabras, he sido padre hace cuatro meses y persiste el debate con mi pareja de si poner o no caravanas a nuestra hija -por ahora, y pese a la presión de algunos allegados, la decisión se mantiene en que no-. Este ornamento ha funcionado, desde hace generaciones, como un signo social que indica qué bebé pertenece a qué género, configurando así una de las primeras marcas asociadas a la construcción de la identidad de género. En la actualidad, su uso se ha extendido tanto a varones como a mujeres, especialmente en el ámbito del arte. Sin embargo, cuando se lo piensa desde la variable edad -a partir de los ejercicios de observación participante realizados en el Espacio de Masculinidades-, observamos que los varones de la Facultad de Artes que ocupan cargos de poder, y que no casualmente superan los cuarenta años, no usan caravanas. En cualquier caso, es interesante observar cómo este elemento, asociado tradicionalmente a las mujeres, ha sido totalmente incorporado por parte de las generaciones más jóvenes de varones privilegiados. Quizás, entonces, hoy el uso de caravanas se ha extendido tanto que ha sido incorporado incluso por varones que representan modelos hegemónicos masculinos; un ejemplo de ello, y retomando la idea de Connell de que los atletas de élite en occidente suelen moldear el ideal masculino (Connell, 2015), es el de los jugadores de fútbol de primer nivel.

También hubo otras prácticas estéticas de compañeros del Espacio de Masculinidades que podrían observarse, o bien como apropiaciones, o bien como desafíos a la cisheteronorma: el uso de polleras, botas, paletas de colores estridentes -"paletas altas", les llamamos en el espacio-, y maquillaje entre otras. Curiosamente, dos de los compañeros que más utilizaban estos elementos en su cotidianidad fueron los que más acaparaban la palabra y que asumidos algunos compromisos en cuanto al trabajo colectivo no los sostuvieron.

No podría decir que en el espacio hayan habido otras características que, según Bridges y Pascoe, son propias de las masculinidades híbridas, como la tendencia a relativizar la masculinidad propia frente a otras más marginadas o un refuerzo de límites frente a otros grupos según su raza o clase. Sin embargo, el distanciamiento propio o no de la masculinidad hegemónica es un cuestionamiento que siempre ha permanecido inquietando en el espacio: ¿hasta qué punto nosotros, varones en el ámbito artístico, no representamos la hegemonía a través del mantenimiento de un discurso que aparentemente cuestiona la hegemonía masculina? Por ejemplo, la apertura emocional, común en el ámbito artístico y presente entre los participantes del espacio, ¿no es, acaso, un “distanciamiento discursivo” de la aparente masculinidad hegemónica? Y, sin embargo, esta apertura emocional valorada y legitimada en el contexto artístico, ¿no podría convertirse en una nueva norma que, en lugar de desafiar la hegemonía, la reconfigura y la refuerza bajo una nueva apariencia más sutil? Después de todo, esta forma de habitar la masculinidad que, al menos en el discurso, se piensa a sí misma, es una manera legitimada de ser varón en la Facultad de Artes y probablemente valorada por otros géneros.

Lejos de pretender presentarse como preguntas inmovilizantes, estos cuestionamientos sirven como punto de partida para discutir las tensiones entre los alcances de la noción de Butler de la desnaturalización del sistema patriarcal a través de la práctica performativa estética que demuestra que los elementos no son propios a un género (Butler, 2007: 268-275) y la apropiación por parte de varones de ciertos elementos performativos propios de mujeres y disidencias, escogidos para adaptar esa hegemonía. En ese sentido, y nuevamente, la caravana resalta como un elemento que condensa estas contradicciones; es por ello que el título del acontecimiento artístico es *Varones con Caravanas. Una conferencia performática*, y es por donde comenzará el análisis del siguiente eje de esta sección.

En definitiva, los varones que participamos del Espacio de Masculinidades encarnamos una experiencia interesante debido a nuestras contradicciones aunque también potente en términos analíticos. Por un lado, nuestro involucramiento demostró una voluntad, al menos discursiva, de discutir ciertos mandatos de la masculinidad hegemónica; sin embargo, también expresó las limitaciones que

enfrentan estas búsquedas cuando no logran traducirse en compromisos colectivos sostenidos o en cuestionamientos estructurales más profundos. Algunas prácticas estéticas y afectivas que podrían interpretarse como problematizantes -como la apertura emocional o ciertas decisiones performativas- pueden convertirse, en contextos como el artístico, en nuevas formas legitimadas de habitar la masculinidad sin discutir sustancialmente sus privilegios. En ese sentido, los varones que intentamos propiciar un proceso reflexivo sobre la masculinidad también podemos ser leídos como una forma legitimada de ser varón en el ámbito artístico, especialmente en un espacio como la Facultad de Artes, donde ese tipo de reflexividad opera como capital simbólico. Reconocer esta paradoja -que también me incluye- resulta fundamental para no romantizar estas prácticas y para entenderlas como parte de un proceso siempre pendiente donde las tensiones entre transformación y reproducción del patriarcado conviven en gestos muchas veces similares.

4.2. Visibilización y problematización de algunas prácticas performativas masculinas a través del acontecimiento escénico

En este eje de análisis desarrollaré algunos procedimientos creativos del acontecimiento escénico *Varones con caravanas. Una conferencia performática*, dedicados a visibilizar y problematizar ciertas las prácticas performativas masculinas identificadas durante mi experiencia en el Espacio de Masculinidades. Estas estrategias de creación escénica buscan trasladar al plano performativo aquellas dinámicas observadas en el proceso de investigación, haciendo de la escena un espacio de exposición y reflexión crítica sobre algunas formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico.

4.2.1. Sobre la presentación y circulación de Varones con caravanas.

Una conferencia performática

En primer lugar, una decisión estructural que funciona también como procedimiento creativo fue la definición del lugar de presentación y del modo de circulación del acontecimiento escénico.

Como ya se mencionó, la presentación se realizará tres veces en Maniobra Teatro Club, un pequeño teatro under que forma parte de Espacio Peatonal, un espacio cultural ubicado en el barrio Ciudad Vieja en el Municipio B en Montevideo. En el marco de esta presentación he gestionado junto al teatro el evento *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en las artes*, cuyas características fueron ya descritas antes.

La decisión de organizar este evento y presentar el acontecimiento escénico en este marco responde a la intención de profundizar colectivamente, a través de estas actividades, en el objetivo general propuesto en mi investigación. Si bien entiendo que el evento no forma parte formal de la tesis de Maestría, mantengo el compromiso con dicho objetivo más allá de su marco académico y entiendo que algunas de las actividades incluidas en el evento permiten alcanzar su sentido de maneras que el acontecimiento escénico, por sí solo, no podría. Este compromiso con contribuir a poner en discusión pública las formas legitimadas de ser varón en el ámbito artístico, a sabiendas de que muchas de esas formas fomentan y sostienen una relación de poder desigual entre los géneros, se vincula a lo desarrollado en el eje de análisis anterior: es necesario disputar las narrativas en torno a los varones y la igualdad de género.

Además, la elección de realizarlo en Maniobra Teatro Club se fundamenta en dos razones principales. La primera, que este teatro se encuentra inspirado en el Sportivo Teatral de Buenos Aires y su vinculación de teatro y fútbol; esto se visualiza en aspectos estéticos de su identidad visual y en una influencia en las lógicas creativas del grupo teatral residente del espacio -el espacio tiene su propia compañía, Tomania Teatro-. Se ofrece así un marco simbólico y pintoresco para situar la discusión sobre las masculinidades en un espacio vinculado a un deporte históricamente masculinizado. La segunda razón de estrenarlo allí es que se trata

de un espacio teatral vinculado a un circuito teatral no tan legitimado -aunque no por eso menos convocante-; así, esta decisión funciona metafóricamente con la tendencia que hemos observado durante el proceso de investigación de corrnos del centro los varones que discutimos sobre la masculinidad.

4.2.2. *Los elementos del proceso como elemento escénico metafórico*

En segundo lugar, este trabajo escénico condensa y reordena materiales del proceso de investigación y resultados que me han llamado la atención: fragmentos de los registros autoetnográficos, ejercicios del Espacio de Masculinidades, visualidades, textos, preguntas sin responder, material audiovisual, entre otros elementos. Todo eso se traduce a la escena desde lógicas diversas que apuestan a la síntesis creativa y a la apertura más que a la explicación o a la evocación explícita o literal. El procedimiento consiste, precisamente, en tomar un aspecto significativo del proceso y transformarlo, de manera metafórica y no literal, en un componente que va configurando aspectos diversos de la obra -dramaturgia, disposición escénica, título, elementos escenográficos o de utilería, etc.-.

Existen varios ejemplos en *Varones con caravanas. Una conferencia performática* de elementos escénicos que se construyen sobre este procedimiento. Por ejemplo, la observación del gesto de corrimiento del centro que hacemos los varones que hemos venido reflexionando sobre nuestra masculinidad se traduce en la escena en que la mayoría de los elementos se encuentren descentrados -desde mi cuerpo en escena respecto al centro del escenario hasta los elementos escenográficos, etc.-. Otro ejemplo es la realización de un saludo inicial paródico a los varones que llegan al acontecimiento escénico inspirado, precisamente, en un ejercicio del Espacio de Masculinidades en el que creamos listados con diferentes maneras orales y exageradas de saludarnos entre hombres que hemos observado en nuestra cotidianeidad.

Más allá de la existencia de muchos otros ejemplos como los anteriores, el más evidente y simbólicamente potente es el del propio título y su referencia a las caravanas. Este elemento, que durante el Espacio de Masculinidades surgió como una observación casi anecdótica -la constatación de que todos, excepto uno,

usábamos caravanas-, terminó por condensar muchas de las tensiones analizadas en esta investigación: entre apropiación y reflexión honesta sobre el propio género, entre gesto político y ornamento, entre performatividad que desafía el estatus quo y el propio estatus quo.

La caravana, asociada desde la modernidad occidental al cuerpo femenino y utilizada como marcador de género desde los primeros días de vida, se reconfigura aquí como símbolo de esa masculinidad que busca distanciarse de la hegemonía pero sin lograr romper del todo con ella. Conformar, como se mencionaba en el eje de análisis anterior, un nuevo marcador de hegemonía masculina de acuerdo a Connell. En la obra, este signo se vuelve metáfora de la ambigüedad: un objeto que, según el contexto, puede significar tanto transgresión como adaptación y que a lo largo de los años se ha terminado de configurar como una hibridación en el sentido de Bridges y Pascoe. Su centralidad en el título busca señalar justamente esa contradicción: los “varones con caravanas” somos aquellos que, en apariencia, nos apartamos del modelo dominante, pero que seguimos habitando gran parte de sus privilegios. Asimismo, resulta significativo que incluso la palabra “caravana” -con la que en Uruguay nombramos el ornamento usado en las orejas- tenga un carácter local. En la mayoría de los países latinoamericanos se utilizan términos como “aro”, “arete” o “pendiente”, lo que subraya el carácter local de este signo que da nombre a la obra.

Yo mismo uso caravanas y siempre pensé que era un gesto de trasgresión a las características performativas tradicionales de mi género. De hecho, en la obra digo explícitamente: *“Me puse dos caravanas. Grandes. Como las mujeres. Esto es de cuando yo todavía pensaba que tener caravanas era algo revolucionario. Esto es de cuando yo todavía pensaba que tener caravanas era ser un aliado. La primera me la había puesto en Minas Gerais, Brasil, con una novia que tuve. Artista ella. Artista yo. La segunda me la hice con mi esposa en el Shopping Tres Cruces en Montevideo. Ella estudia género. Yo estudio género.”*

El anterior fragmento condensa de forma autorreferencial una paradoja que atraviesa toda la obra y el proceso de investigación todo: un varón que intenta pensarse críticamente sin dejar de estar atravesado por los símbolos y las comodidades del sistema que busca cuestionar. Así, las caravanas, más que un

adorno o una marca identitaria, se convierten en el dispositivo que articula el sentido del acontecimiento: un recordatorio concreto y también poético de que incluso los gestos que creemos críticos y bien intencionados pueden reafirmar la hegemonía si no van acompañados de una revisión profunda de nuestros privilegios y lugares de poder.

La obra, de hecho, termina con el pedido que le hago a los varones presentes de que me regalen, si en algún punto este acontecimiento escénico los conmovió mínimamente, las caravanas que llevan puestas el día de la función. El texto de ese momento final dice lo siguiente: *“Estoy juntando caravanas. Las estoy coleccionando. Caravanas de varones. Caravanas de varones artistas. Para que ver si hay menos moda y un poquito más de compromiso.”*

4.2.3. Una obra por varones y para varones

En cuarto lugar, existe un procedimiento de separación del público de acuerdo a su género. La obra fue concebida, ante todo, como una experiencia escénica dirigida a varones, sin que ello implique excluir al público de otras identidades sexo-genéricas. En cada presentación, se invitará a los espectadores varones a sentarse juntos y al frente, mientras que las mujeres y otras identidades son convocadas a ubicarse más atrás. Esta disposición espacial responde a una decisión performática que sitúa la conferencia como una instancia dirigida especialmente hacia los varones, al tiempo que permite a quienes se identifican con otros géneros la posibilidad de asumir una posición de observación -como espectadoras tanto de la conferencia propiamente dicha como de los propios varones siendo interpelados en ella-.

Este gesto establece una condición que, entiendo, posiblemente invite a tensiones e incomodidades, interpelando así las dinámicas de lo masculino en el arte desde un entorno de extrañeza y exposición compartida. Desde la noción de performatividad desarrollada por Butler (2007), puede entenderse que esta disposición no sólo refleja una diferencia de género, sino que “la pone en acto”, evidenciando cómo las posiciones de género se construyen a través de una performance.

Esta elección se sostiene, como se ha señalado anteriormente en la justificación, en la convicción de que los varones tenemos una responsabilidad histórica en la reproducción del patriarcado y, en consecuencia, un papel activo en su transformación. Como advierten hooks (2004) y Segato (2003), el feminismo ya ha dialogado y colaborado con los hombres sin que ese diálogo sea su tarea; corresponde ahora a los varones asumir entre nosotros la incomodidad de pensarnos, cuestionarnos y contribuir a la igualdad de género. Desde esta perspectiva, el acontecimiento escénico busca situar un espacio de saber colectivo y encarnado donde el conocimiento se produce en la fricción, la incomodidad y el encuentro.

4.2.4. La autorepresentación irónica

En quinto y último lugar, la decisión de representarme a mí mismo en una versión ligeramente ficcionalizada responde, antes que nada, a que en gran medida esta investigación ha sido también mi cuerpo y encuentro necesario situarlo en la escena. En otras palabras, creo que este trabajo sobre los varones que implicó un proceso personal en el que me sumergí durante más de dos años requiere el gesto mínimo de poner el cuerpo. Esto es no solamente porque el proceso de investigación ha tratado, en buena medida, de la problematización de mi propia masculinidad -la elección de un ejercicio autoetnográfico como metodología no es en vano-, sino también porque, como he mencionado, entiendo este trabajo desde epistemologías emergentes que sostienen la investigación como una producción de conocimiento situado y encarnado (Haraway, 1988: 313-346; Harding, 1991: 1-17).

Esta decisión dialoga además con un procedimiento artístico personal -el de representarme a mí mismo- que vengo desarrollando en otros trabajos y que busca difuminar el borde entre lo real y lo ficticio. Si bien tengo formación actoral, nunca me ha interesado la actuación en su función de representación de la otredad. A propósito, el concepto de “doble ausencia” (García Wehbi, 2015) refiere a que la representación en el teatro contemporáneo ha perdido su cualidad ilusoria y un espectador que va a ver una versión de Hamlet hecha tradicionalmente se encontrará con una doble desilusión: no verá del todo ya, por las condiciones de

expectación en el mundo contemporáneo, ni al personaje Hamlet, ni del todo al actor -ambos están ausentes-. En tal sentido, el trabajo autoficcional de Cindy Sherman, mencionado en este trabajo como un antecedente artístico, ofrece un ejemplo desde la fotografía de una artista que acciona desde un procedimiento similar.

El objetivo de este procedimiento creativo es evidenciar que lo que percibimos como realidad no es más que una construcción consensuada, suscitando implicancias poéticas imaginativas y poderosas. Así, yo, Federico Puig, puedo convencer de ser lo que yo quiera de acuerdo a mis intereses. Fui Federico Puig, un entusiasta promotor de la vida y obra de José Gervasio Artigas dentro del proyecto *Entusiastas Orientales*. Este proyecto incluyó diversas activaciones, entre ellas un recorrido performático por la Ciudad Vieja titulado *Free Prócer Tour*, un conversatorio sobre Artigas realizado en el Teatro Solís, y -más vinculado a esta investigación- el ejercicio *Ensayos sobre el hombre de los orientales*, desarrollado en el marco de esta misma Maestría. Este último buscaba cuestionar satíricamente, a través de la fotografía y el dibujo, la construcción histórica de la figura de Artigas y la forma en que sus rasgos masculinos fueron elevados a modelo hegemónico. También fui Federico Puig, un consultor de mediación institucional en el acontecimiento *Fundación de amigos del Espacio de Arte Contemporáneo* y fui Federico Puig, un fanático instructor de escritura creativa a través del ejercicio físico en el más reciente *Extreme Rooftop Writing Experience*.

Llamo a esta práctica “autorepresentación irónica”, en la que utilizo mi propio cuerpo e identidad como materia de experimentación y estrategia de desnaturalización. Así, exacerbo ciertos rasgos personales vinculados a las temáticas de cada proyecto -como la masculinidad, el entusiasmo nacionalista y el cuidado por el cuerpo y la autoexplotación-, llevándolos al límite de lo verosímil para exponer su carácter construido y performativo. *Varones con caravanas. Una conferencia performática* es, otra vez, una continuación de esta búsqueda.

4.3. Reflexión sobre las formas en que un proceso artístico escénico produce conocimiento situado

Respecto a la creación escénica como producción de conocimiento situado, centraré mi atención en la realización del proceso artístico en el contexto universitario en el que se llevó adelante. En tal sentido, este trabajo permitió visualizar que la inscripción de una investigación artística en el ámbito académico habilita y, al mismo tiempo, condiciona la práctica. El diálogo con la Investigación Basada en Artes ofreció un marco que legitimó la creación como forma de conocimiento situado, pero también evidenció las tensiones entre las lógicas de la creación artística y las de la institucionalidad universitaria.

La exigencia de traducir intuiciones, gestos y afectos a categorías propias del ámbito académico, junto con la necesidad de justificar muchas de las decisiones estéticas, significó un importante desafío y orientó el proceso hacia una producción de conocimiento más demostrativa que imaginativa. Lo que podría ser una experiencia de imaginación estética radical se fue convirtiendo, entonces, en una producción de conocimiento que tendió a “demostrar” algo dentro de los criterios de validación académica. Diría que al finalizar este proceso los aprendizajes son más de tipo teórico referidos a la temática de la investigación -género y masculinidades- que de carácter artístico propiamente dicho. De hecho, el acontecimiento escénico mismo terminó asumiendo esa forma -una conferencia, aunque performática- como si la estructura institucional hubiera modelado también la estética del resultado, y la propia investigación termina “caracterizando”, “problematizando”, “reflexionando”, todas intenciones asociadas al contexto académico y que orientan inevitablemente la creación estética. Esta dinámica plantea una paradoja: el mismo marco que hizo posible y legitimó esta investigación artística, al mismo tiempo, moldeó la forma final del acontecimiento escénico conformando el horizonte de lo que puede ser considerado pensable o mostrable. Esta tensión invita a discutir si los marcos académicos en los que se inscriben los procesos de creación potencian o, por el contrario, limitan la imaginación artística de las obras que surgen de ellos.

Asimismo, el ejercicio de justificación discursiva constante que implicó el desarrollo de esta investigación artística en el ámbito académico también favoreció la consolidación teórica de algunas búsquedas estéticas personales, promoviendo

una práctica más consciente de los marcos epistemológicos y metodológicos desde los cuales ejercito la creación artística. Entre otros, un ejemplo de ello es la noción de autorepresentación irónica. Si bien el procedimiento en sí mismo ya formaba parte de mi práctica artística previa, su inclusión consciente dentro de esta investigación me exigió construir una justificación teórica más o menos coherente que me permitiera comprender y expresar con mayor claridad su alcance y sentido. Este proceso no solo amplió la comprensión de mi propio trabajo, sino que también fortaleció las bases conceptuales y las referencias artísticas para profundizar y proyectar el uso de este recurso en futuros proyectos escénicos.

Todo lo anteriormente mencionado en este eje de análisis puede leerse como el costado más visible de una discusión más amplia sobre la inclusión de las artes dentro de la academia. Este conjunto de tensiones han sido abordadas con lucidez en el ciclo *Diálogos sobre creación e investigación artística* (Universidad de Chile, 2023), donde diversos creadores e investigadores latinoamericanos reflexionan sobre las dificultades de traducir distintas metodologías del arte al formato académico, reconociendo sus ventajas relacionadas también a la sostenibilidad económica de la que muchas veces carecen los ámbitos artísticos, sin perder su dimensión poética, experimental y afectiva.

En cualquier caso, y aunque esta discusión excede largamente lo abaricable por esta investigación, entiendo que es necesario poner en debate estas dinámicas a la hora de reflexionar artísticamente sobre cualquier proceso que se inscribe en estos marcos orientando la conversación hacia, por un lado, pensar qué tan necesario es este encuentro entre arte y academia y, por el otro, habilitar diálogos más orgánicos entre creación e investigación.

5. Conclusiones

Esta investigación artística permitió visualizar algunas conclusiones que compartiré a continuación.

Se evidencia un escaso interés de los varones del ámbito artístico, más específicamente de la Facultad de Artes, por reflexionar sobre las masculinidades. Si bien no puede afirmarse que esta falta de interés sea exclusiva de dicho campo, resulta significativo que se manifieste precisamente en un entorno que muchos de sus propios integrantes perciben como más igualitario y abierto, con un mayor reconocimiento hacia las mujeres.

A su vez, los varones universitarios vinculados al ámbito del arte que sí nos disponemos a reflexionar sobre las masculinidades compartimos características estructurales de privilegio que exceden el género. Sin embargo, rara vez las analizamos desde un enfoque interseccional, lo que nos lleva a reproducir -sin intención pero sin siquiera percatarnos- los mismos sesgos que contribuyen indirectamente a la existencia de masculinidades marginadas.

Entre estos varones dispuestos a repensar las masculinidades, la mayoría desarrollamos el interés por reflexionar sobre nuestra propia masculinidad a partir de la interpelación de mujeres cercanas. Son ellas, una vez más, quienes impulsan que la discusión sobre género y desigualdad permanezca en el centro del debate. Este origen personal del interés hace que, en muchos casos, resulte difícil sostener espacios colectivos orientados a estos temas. Dada la configuración de poder entre los géneros, los varones podemos reconocer la existencia de un sistema desigual y, aun así, no cuestionarlo activamente, sin que ello tenga consecuencias directas sobre nosotros.

Otra conclusión es la constatación de la presencia de narrativas reaccionarias incluso entre varones dispuestos a reflexionar sobre nuestra masculinidad, demostrando que la mera participación en estos espacios no garantiza, por sí sola, una transformación inmediata ni una forma contrahegemónica de habitar la masculinidad. Más bien, revela el carácter procesual de estos cambios y la persistencia de imaginarios hegemónicos aún en quienes manifestamos voluntad de cuestionarlos. Asimismo, evidencia la potencia con que los discursos reaccionarios

-aunque muchas veces formulen planteos que carecen de la más mínima evidencia- logran calar incluso en varones sensibilizados con las temáticas de género. Se vislumbra allí una verdadera disputa por el sentido común y la hegemonía: resulta urgente que quienes creemos en la igualdad de género contribuyamos a disputar públicamente los modelos de masculinidad legitimados y las relaciones de poder que los sostienen.

En relación con lo anterior, existe entre los varones que reflexionamos sobre nuestra masculinidad una tendencia a retirarnos de las discusiones públicas, en sintonía con el reclamo histórico de los feminismos de que los hombres no acaparemos el protagonismo. Sin embargo, esa misma disposición debe leerse también como una forma sutil de resguardo ante algunos miedos. Al escapar del centro y volver menos visible nuestro posicionamiento evitamos enfrentar la posibilidad de equivocarnos discursivamente y de ser señalados como contrarios a la lucha por la igualdad; de esa forma, resguardamos algunos privilegios asociados a ser varones que piensan sobre su masculinidad. Preservamos así cierto confort asociado al lugar de quien observa sin exponerse del todo y mantenemos el dividendo patriarcal en el que obtenemos beneficios por el mero hecho de pertenecer al género masculino en una sociedad patriarcal.

Persiste la discusión acerca de hasta qué punto los varones que ejercitamos ciertas performatividades que, en principio, parecerían desafiar los modelos masculinos tradicionales, encarnamos un verdadero cuestionamiento a la desigualdad de género o, por el contrario, contribuimos a su perpetuación mediante formas adaptativas de hibridación. ¿Hasta qué punto nosotros, varones del ámbito artístico, no reproducimos la hegemonía a través del mantenimiento de un discurso que aparenta cuestionarla? En ese sentido, los varones que impulsamos procesos reflexivos sobre la masculinidad también podemos ser leídos como una modalidad legitimada de ser varón dentro del arte, especialmente en contextos como la Facultad de Artes, donde esa reflexividad opera como capital simbólico. Reconocer esta paradoja -que me incluye especialmente al ser esta una investigación sobre las masculinidades- es fundamental para evitar romantizar estas prácticas y para entenderlas como parte de un proceso siempre inconcluso, donde las tensiones

entre transformación y reproducción del patriarcado conviven en gestos casi indistinguibles.

Por otro lado, aunque al momento de escribir estas palabras el acontecimiento escénico aún no ha sido estrenado, el desarrollo del proceso que condujo a *Varones con caravanas. Una conferencia performática* confirma el potencial del arte escénico como medio de investigación situado. Desde la apertura crítica que proponen las epistemologías emergentes y el enfoque metodológico de la Investigación Basada en Artes, este proceso permitió articular experiencia, análisis y estética en un mismo gesto creativo. La creación artística en relación con la autoetnografía durante el Espacio de Masculinidades se constituyeron en su alianza como un modo legítimo de indagación encarnado, generando reflexión académica y acción escénica entrelazadas entre sí.

Así, algunos procedimientos creativos para la construcción del acontecimiento escénico como la traducción metafórica de elementos salientes del proceso autoetnográfico a elementos escénicos, o la autorepresentación irónica como recurso para “poner el cuerpo”, resultan formas eficaces de trasladar la reflexión teórica al terreno sensible, permitiendo que la experiencia y el conocimiento se articulen en una misma práctica estética. En ese sentido, la utilización de la caravana para el título de esta investigación es la metáfora que mejor condensa la paradoja que atraviesa este trabajo: el intento de cuestionar los modelos de masculinidad en las artes desde un lugar que, inevitablemente, sigue estando habitado por ellos.

A su vez, la decisión de producir el evento *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en las artes* y de enmarcar allí la presentación del acontecimiento escénico refuerza el compromiso con el objetivo general de esta investigación y reconoce la necesidad de que los varones disputemos públicamente las narrativas sobre la desigualdad de género aunque haciéndolo en alianza con los movimientos feministas y evitando las apropiaciones.

Respecto a la creación escénica como producción de conocimiento situado, este trabajo permitió observar que la inscripción de una investigación artística en el ámbito académico habilita y, al mismo tiempo, condiciona la práctica. El diálogo con

la Investigación Basada en Artes ofreció un marco que legitimó la creación como forma de conocimiento situado, pero también evidenció las tensiones entre las lógicas de la creación artística y las de la institucionalidad universitaria. La exigencia de traducir intuiciones, gestos y afectos a categorías propias del ámbito académico, junto con la necesidad de justificar muchas de las decisiones estéticas, orientó el proceso hacia una producción de conocimiento más demostrativa que imaginativa. Paradójicamente, la misma estructura que hizo posible esta investigación contribuyó a modelar la forma final del acontecimiento escénico, que adoptó el formato de conferencia performática como reflejo de las propias dinámicas académicas en las que se inscribía. En última instancia, la experiencia habilita una discusión más amplia sobre la integración de las artes en la academia; una relación que ofrece ventajas en términos de legitimación y sostenibilidad, pero que también puede restringir la libertad imaginativa y discursiva del arte. Es necesario repensar sobre la necesidad del encuentro entre arte y academia y sobre la habilitación de diálogos más orgánicos entre creación e investigación.

Respecto a las perspectivas que esta investigación artística proyecta al futuro, entiendo indispensable profundizar en la reflexión sobre las masculinidades y en la generación de espacios o eventos que convoquen a más varones a pensarse críticamente. Así, valoro especialmente la experiencia del Espacio de Masculinidades aunque, si volviera a facilitarlo, intentaría que se orientara a la realización de más acciones y actividades en el espacio público. A su vez, encuentro un gran potencial en la idea del evento *Varones con caravanas. Fin de semana sobre las masculinidades en las artes* como formato de encuentro, articulación y debate entre distintos agentes del campo artístico y académico. La idea de realizar este evento llegó recién al final del proceso para potenciar la contribución de esta investigación a la discusión pública sobre las masculinidades. Más que la creación de obras aisladas, me interesa seguir explorando este tipo de dispositivos colectivos que me permiten sostener discursos y acciones en pos de la igualdad de género basados en posicionamientos coherentes con mis características como varón, cis, heterosexual, blanco, de clase media, universitario, joven adulto y montevideano.

Es necesario pensar este tipo de espacios desde la interseccionalidad y orientarlos, fundamentalmente, a la revisión de los privilegios y de las estructuras de poder que sostenemos, reconociendo las contradicciones y tensiones que ese proceso implica y sabiéndonos siempre en diálogo con los feminismos. En tal sentido, la constatación de que el abandono de las discusiones públicas surge del miedo que tenemos a la pérdida de privilegios ofrece un camino estratégico desde el cual posicionarnos para algunos marcos de acción. Por poner un ejemplo de ello, resulta necesario asumir un compromiso con la disputa pública de los discursos reaccionarios sobre las masculinidades y la desigualdad de género, aportando una mirada informada y situada que abandone la comodidad del resguardo.

6. Referencias bibliográficas

- Amesti, N. (2021, 16 de abril). Acoso sexual en el teatro. Sin amparo. En *Brecha*. Recuperado de <https://brecha.com.uy/sin-amparo/>
- Ardenne, P. (2002). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Cendeac: Murcia, España.
- Autónomas Escénicas. (2019, 8 de marzo). Para vernos mejor [Conjunto de posteos]. *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/autonomasescénicas/>
- Azpiazu Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Virus: Barcelona, España.
- Badinter, Elisabeth (1993). *XY: la identidad masculina*. Alianza: Madrid, España.
- Barbieri, N. (2019). Es la desigualdad, también en cultura.
- Batthyány, K., Genta, N., Scavino, S., y Perrotta, V. (2018). Nuevas políticas de cuidado y persistentes desigualdades de género: Análisis de las licencias por maternidad, paternidad y parentales. En F. Pucci (Ed.), *El Uruguay desde la sociología XVI* (pp. 123–150). Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.
- Batthyány, K., Genta, N., y Perrotta, V. (2018). *Uso de licencias parentales y roles de género en el cuidado*. Montevideo: Sistema de Cuidados.
- Bezpalov, E. C., y Borgdorff, H. A. (2020). El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad?: Un diálogo con el profesor Dr. Henk Borgdorff. *Index, Revista De Arte Contemporáneo*, (9), 122-128.
- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 38, 169-178.
- Bishop, C. (Ed.) (2006). *Participation: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery: Londres, Inglaterra.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

- Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. Anagrama: Barcelona, España.
- Bridges, T., & Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246–258.
- Butler, J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós.
- Butler, J. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea.
- Castelli, L. (2012). Representando a otras: las trabajadoras del teatro. En S. Dominzaín (Coord.), *Mujeres de la cultura*. Trilce: Montevideo, Uruguay.
- Cecchini, S., Holz, R. y Soto de la Rosa, H. (coords.). (2021). Caja de herramientas. Promoviendo la igualdad: el aporte de las políticas sociales en América Latina y el Caribe (LC/TS.2021/55), Santiago, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- Celiberti, L. (Coord.). (2021) El Carnaval que soñamos. Espacio feminista Las Pioneras, Cotidiano Mujer: Montevideo, Uruguay.
- Colectiva Coco. (2020). *Revisar la historia del arte con perspectiva de género*.
- Comisión de Género y Diversidad del IENBA. (2021). Diagnóstico organizacional con perspectiva de género de la comisión de Género y Diversidad del IENBA.
- Connell, R.W. (1987). *Gender and power*. Stanford University Press.
- Connell, R. (1995). La organización social de la masculinidad. En *Masculinidad/es. Poder y crisis*. T. Valdés y J. Olavarria (Eds). Isis / Flacso: Santiago de Chile, Chile.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades*. Universidad Autónoma de México.
- Connell, R. W. (2000). *The men and the boys*. University of California Press.

- Cornejo, M., Cruz, M. A. y Reyes, M. J. (2012). Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador en la investigación social cualitativa. *Cinta de Moebio*, 45, 78-89.
- Cuadro Cawen, I. (2023). Los varones reaccionan: masculinidades en el Novecientos uruguayo. *Avances del Cesor*, 20 (29).
- Delgado, P. (2010). *Cómo sos tan lindo*. Paula Delgado.
- Dirección General de Planeamiento. (2021). *Primera encuesta de prevalencia sobre violencias, acoso y discriminación en la Udelar: Resultados de estudiantes*. Universidad de la República. <https://planeamiento.udelar.edu.uy>
- Dominzain, S. (Coord.) (2012). *Mujeres de la cultura*. Trilce: Montevideo, Uruguay.
- Dominzain, S. (Coord.) (2020). *Desigualdades de género en las políticas culturales: un debate pendiente*. Intendencia de Montevideo: Montevideo, Uruguay.
- Ellis, C.; Adams, T. y Bochner, A. (2011). Autoethnography: an overview. *Forum Qualitative Sozialforschung: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10.
- Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari. (s.f.). Reseña institucional. *Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari*. <https://escueladeartesyartesanias.edu.uy/sitio/institucional/resena-institucional>
- Fabbri, L. (2016). Colectivos de hombres y feminismos. Aportes, tensiones y desafíos desde (y para) la praxis. *Sexualidad, salud y sociedad. Revista latinoamericana*, 22, pp. 355-368.
- Facultad de Artes, Universidad de la República. (s.f.). *Taller López de la Torre*. Recuperado el [colocá la fecha en que consultaste la página], de <https://www.artes.udelar.edu.uy/taller-lopez-de-la-torre>
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja*. Traficantes de sueños.
- Fuller, N. (2018). El cuerpo masculino como alegoría y como arena de disputa del orden social y los géneros. En N. Fuller (Ed.) *Difícil ser hombre*. Nuevas

masculinidades latinoamericanas. Fondo editorial Universidad Católica del Perú: Lima, Perú.

Gaitán, A. (2000). Exploring alternative forms of writing ethnography. *FQS. Forum: qualitative social research*, 1 (3), Art. 42.

García Wehbi, E. (2015). La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. *Revista Landa*, 3(2), 241-249.

Güida, C. y López, A. (2012). Estudios sobre Varones y Masculinidades para la generación de políticas y acciones transformadoras. *Psicología, Conocimiento y Sociedad* 2 (2), 240-251.

Güida, C., Martínez, I., Salles, G., & Scarlatta, L. (2007). *De paternidades y exclusiones: El lugar de los varones en sectores de pobreza extrema*. Montevideo: Trilce.

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Editorial Egales.

Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (pp. 313–346). Madrid: Cátedra.

Harding, S. (1991). *Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives* (Introducción, pp. 1–17). Cornell University Press.

Hernández, F. (2011). Las historias de vida en el marco del giro narrativo en la investigación en Ciencias Sociales: los desafíos de poner biografías en contexto. En F. Hernández, J.M. Sancho y J.I. Rivas (Coord.), *Historias de vida en educación. Biografías en contexto* (pp. 14-22). Esbrina-Recerca

Herrera, T., Deus, A., Suárez, S., Fernández, N., y Leites, M. (2024). *Estudio sobre denuncias falsas en violencia basada en género en Uruguay*. Cátedra de Género y Generaciones, Universidad CLAEH.

IMPO. (22 de diciembre de 2017). Centro de Información Oficial. Ley de violencia hacia las mujeres basada en género (Ley N° 19.580). Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19580-2017>

- Instituto Nacional de Estadística. (2025, 26 de febrero). *Varones y mujeres, niveles educativos alcanzados*. INE.
<https://www.gub.uy/instituto-nacional-estadistica/comunicacion/noticias/varones-mujeres-niveles-educativos-alcanzado>
- Instituto Nacional de Estadística. (2023). *Encuesta Continua de Hogares*.
 Recuperado de <https://www4.ine.gub.uy/Anda5/index.php/catalog/735>
- Intendencia de Montevideo (2018). *Las hermanas de Shakespeare. Perspectivas de género en el teatro*. Departamento de Cultura.
- Intendencia de Montevideo - Unidad de Estadística. (2020). *Informe socioeconómico: población afrodescendiente (2006-2016)*. Recuperado de <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/informesocioeconomico-poblacionafrodescendiente2019.pdf>
- Johnson, N. (2016). *Keeping men in, shutting women out: Gender biases in candidate selection processes in Uruguay. Government and Opposition*, 51(3), 393–415. <https://doi.org/10.1017/gov.2016.6>
- Johnson, N. (2023). Young adults' attitudes to women candidates in Uruguay: No obstacle to change. En M. M. Taylor-Robinson & N. Geva (Eds.), *The image of gender and political leadership: A multi-national view of women and leadership* (pp. 121–140). Oxford University Press.
- Johnson, N., y Pérez Betancur, V. (2023). Violencia política patriarcal: Narrativas de mujeres políticas uruguayas. *Revista Elecciones*, 22(26), 121–140.
<https://doi.org/10.35622/j.elecciones.2023.02.004>
- Kauffman, M. (1995). *Los hombres, el feminismo, y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres* (pp. 123-146). En L. G. Arango, M. León y M. Viveros (Comp.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Tercer Mundo.
- La Diaria (2025 a, 2 de marzo). *Pilar Gamboa: "Hay hombres que sobreactúan la masculinidad"*. *La Diaria*. Recuperado de

<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2025/3/pilar-gamboa-hay-hombres-que-sobreactuan-la-masculinidad/>

La Diaria (2025 b, 30 de junio). Narrativas sobre denuncias falsas: una investigación sobre desinformación y violencia de género. *La diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/tags/narrativas-sobre-denuncias-falsas>

Lehmann, H.T. (2017). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Lobos, S. (2023). *Brechas de género: trabajo femenino en sectores culturales y creativos. Una aproximación con datos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay*. Banco Interamericano de Desarrollo.

López, A. y Guida, C. (2000). Aportes a los estudios de género en la conceptualización sobre masculinidad. *Universidad de Chile*.

Más Músicas Uruguay. (2020). *Equidad sonora*. Fonam.

McIntosh, P. (1989). White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack

Ministerio de Desarrollo Social. (2023, 25 de marzo). *Visibilizar las desigualdades y fortalecer las acciones: datos estadísticos sobre la población afrodescendiente*. Gobierno del Uruguay. Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/comunicacion/noticias/visibilizar-desigualdades-fortalecer-acciones-datos-estadisticos-poblacion>

Mosteiro, J. P. (2017, 28 de diciembre). Cuatro profesores de Bellas Artes sumariados por “acoso sexual”, comportamiento impropio y consumo de alcohol en horario de clase. *Búsqueda*. Recuperado de <https://www.busqueda.com.uy/Secciones/Cuatro-profesores-de-Bellas-Artes-sumariados-por-acoso-sexual-comportamiento-impropio-y-consumo-de-alcohol-en-horario-de-clase-uc34294>

Mnouchkine, A. (2007). Quinto encuentro. Trabajando en el espectáculo. En A. Mnouchkine, *El arte del presente*. Trilce: Montevideo: Uruguay.

- Mujeres Audiovisuales Uruguay. (2020). *¿Quiénes cuentan las historias? (2008 – 2018) el cine uruguayo desde una perspectiva de género.*
- Muñoz, C. (2017) *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile.* Santiago de Chile: OsoLiebre. Consultado en: https://docs.wixstatic.com/ugd/5cf136_0880c516920b4fc0966c9b9a41ffbb8d.pdf
- Naser, L., y Lucas, A. (2017). *Episodio III: Pase. Danza y fútbol: cuerpos en juego* [Obra de teatro]. Centro Cultural Florencio Sánchez, Montevideo, Uruguay.
- Oficina Nacional del Servicio Civil. (2024). *Brecha de género en los puestos jerárquicos en el Estado uruguayo.* Recuperado de <https://www.gub.uy/oficina-nacional-servicio-civil/comunicacion/publicaciones/brecha-genero-puestos-jerarquicos-estado-uruguayo-2024>
- Olavarria, J. (2014). La crisis del contrato de género y las masculinidades. En C. Mora (ed.). *Patrones de desigualdades y estratificación en Chile: la continua relevancia del género* (pp. 301-323). Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.
- ONU Mujeres. (2020). *Brechas de género en los ingresos laborales en Uruguay.* Recuperado de <https://lac.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2020/07/brechas-de-genero-en-los-ingresos-laborales-uruguay>
- Parodi, R (2013). El género en escena: la participación de varones y mujeres en la producción teatral montevideana contemporánea. Tesis de grado: UdelaR.
- Pérez Espinosa, M. E. (2024). Antes y después de @VaronesCarnaval. Un análisis de la estrategia del escrache virtual y sus principales repercusiones, a través del estudio de caso.
- Pérez, V. (2006). 52% del electorado, 11% del parlamento: Factores culturales y representación política femenina en Uruguay. *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, 15(1), 57–81.

- Preciado, P. B. (2010). *Políticas transfeministas y queer: Tecnologías de disidencia de género*. Conferencia presentada en la Universidad del Claustro de Sor Juana, México. Recuperado de <https://zineditorial.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/polc3adticas-tranfeministas-y-queer-lectura.pdf>
- Puig, F. (2021). Falso positivo: los varones del teatro a diez meses de Varones Teatro. *La diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2021/7/falso-positivo-los-varones-del-teatro-a-diez-meses-de-varones-teatro/>
- Remedi, G. (2012). *El teatro fuera de los teatros: Argumentos para una reconceptualización del campo del teatro y el estudio crítico de otras teatralidades*. En G. Remedi (Comp.), *El teatro fuera de los teatros* (pp. 9–26). FHCE: Montevideo, Uruguay.
- Sabo, D. (2005). The study of masculinities and men's health. En M. Kimmel, J. Hearn y R. W. Connell (Eds). *Handbook of studies on Men and Masculinities* (pp. 326-352). Sage Publications.
- Scavino, S., y Batthyány, K. (2019). Caminos hacia la corresponsabilidad: Los varones en el cuidado infantil en Uruguay. *Cadernos Pagu*, (56).
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, México.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Segato, R. (2020). *Rita Segato: los hombres y el feminismo*. Cátedra Rita Segato de Pensamiento Incomodas UNSAM [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nw0PyKbmMj8>
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes: Buenos Aires, Argentina.

- Sempol, D. (2013). La transición democrática uruguaya: caricatura homofóbica y movimientos homosexuales. *deSignis 19 Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. F. Forastelli y G. Olivera (Coord.). La crujía: Buenos Aires, Argentina.
- Sempol, D. (2023). Masculinidades y redemocratización en Uruguay (1980-1989). Entre el impulso y sus frenos. *Pasado abierto*, 17. 54-106.
- Simonetti, P. (2023). Trabajo literario y desigualdades de género: claves y encrucijadas para pensar el caso uruguayo. *Amoxltli*, 10.
- Sousa Santos, B. y Meneses, M. P. (2014). Introducción. En B. de Sousa Santos y M.P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur*. Ediciones Akal: Madrid, España.
- SUA. (2021). Protocolo de la Sociedad Uruguaya de Actores para casos de violencia y acoso en el ámbito laboral y educativo de las artes escénicas y en las producciones audiovisuales.
- Silvera, M. N.; Aspiroz, A.; Irigoyen, L. y Cuesta, A. (2023). *Libertadoras*. Muestra artística en Museo Histórico Nacional: Montevideo: Uruguay.
- Taller López de la Torre. (2023).
2024_EspacioDeMasculinidades_Programa_FedericoPuig
- Taylor, D. (2011) Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes (Editoras). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tomeo, D. (2020). Territorio liberado: la producción artística femenina en el Montevideo del Novecientos. *Cuadernos del CLAEH*, 39, 111, 65-80.
- Tracy, B. (2023, diciembre). *Men Untitled: An Interview with Carolyn Drake*. Photo-Eye Blog. Recuperado de <https://blog.photoeye.com/2023/12/men-untitled-interview-with-carolyn.html>
- Trujillo Cristofanini, M., Rivera Vargas, P., y Almeda Samaranch, E. (2015). Desde el conocimiento situado hacia el feminismo decolonial. Nuevas perspectivas de

análisis para el estudio de la monomarentalidad e inmigración latinoamericana. *Oxímora. Revista Internacional De Ética Y Política*, (7), 48–62.

Universidad de Chile, Facultad de Artes. (2023). *Diálogos sobre creación e investigación artística* [Ciclo de encuentros]. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de <https://artes.uchile.cl>

Universidad de la República. (2021, 27 de enero). *Udelar aprobó nuevo protocolo para abordar situaciones de violencia, acoso y discriminación*. Universidad de la República. Recuperado de <https://udelar.edu.uy/portal/2021/01/udelar-aprobo-nuevo-protocolo-para-abordar-situaciones-de-violencia-acoso-y-discriminacion/>

Valdés, T. (2012). Introducción: 20 años de políticas públicas para la igualdad de género. En: Teresa Valdés (Ed.) *¿Construyendo igualdad? 20 años de políticas públicas de género*. Santiago de Chile: Cedom, Observatorio de Género y Equidad. 9-24.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina: Barcelona, España.

Varela Guinot, H. (2024). Estrategias contra la legislación sobre género: la construcción del discurso antifeminista en tiempos de posverdad. *Investigaciones Feministas*, 15(2), 339-349.

Vicent Marqués, J. (1997). Varón y patriarcado. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Ediciones de las mujeres N° 24: Santiago de Chile, Chile.

Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.

Wysokikamien, N. (2023). La conferencia performativa: entre el Arte y la Academia. *Revista [sic]*, (25), pp 31–39.

7. Anexos

Anexo 1. Material audiovisual del proceso del Espacio de Masculinidades. Link aquí: <https://shorturl.at/ugdln>

Anexo 2. Fotografías del archivo tangible del Espacio de Masculinidades. Link aquí: <https://shorturl.at/ZuJ0j>

Anexo 3. Bitácora. Link aquí: <https://shorturl.at/WMaya>

Anexo 4. Texto de la obra. Link aquí: <https://shorturl.at/Krl4v>

Anexo 5. Instagram del evento *Varones con caravanas. Fin de Semana sobre las masculinidades en las artes*. Link aquí: <https://shorturl.at/yNPwu>

Anexo 6. Afiche del acontecimiento escénico. Link aquí: <https://shorturl.at/h1p9G>