

## QUEERASS(É): ACTO I – «CÁNTICOS DE UN CUERPO SIN GÉNERO». La indefinición como poética en la política de la performance <sup>1</sup>

**Leonel Matías Gutierrez**

Gestión de la Comunicación Turística, Facultad de Ciencias de la Comunicación,  
Universidad Nacional de Córdoba.

[leonel.gutierrez@mi.unc.edu.ar](mailto:leonel.gutierrez@mi.unc.edu.ar)

<https://orcid.org/0009-0005-0500-6262>

### Resumen:

Este artículo analiza la poética de la indefinición en la performance *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*, creación de Mau Cugat, artista argentina radicada en Francia. A partir de reseñas críticas nacionales e internacionales y del diálogo con los aportes teóricos de Judith Butler, Karen Barad y Sara Ahmed, el trabajo examina cómo la obra desarticula las representaciones normativas del cuerpo y propone una materialidad afectiva y poshumanista. Se plantea que la pieza articula una política de la vulnerabilidad donde el cuerpo —en su suspensión y exposición— se convierte en acontecimiento, antes que en representación. Así, la indefinición se afirma como estrategia estética y política que reconfigura la relación entre materia, afecto y mirada en el campo de la performance contemporánea.

**Palabras clave:** cuerpo; indefinición; materialidad; performance; política.

### *QUEERASS(É): ACT I – “SONGS OF A GENDERLESS BODY”. INDEFINITENESS AS POETICS IN THE POLITICS OF PERFORMANCE*

### Abstract:

This article analyzes the poetics of indeterminacy in *Queerass(é): Act I – “Chants of a Genderless Body”*, a performance created by Mau Cugat, an Argentine artist based in France. Drawing on national and international reviews and engaging with the theoretical perspectives of Judith Butler, Karen Barad, and Sara Ahmed, the paper explores how the work dismantles normative representations of the body and proposes an affective, posthumanist materiality. It argues that the piece articulates a politics of vulnerability in which the body —through suspension and exposure— becomes an event rather than a representation. Indeterminacy thus emerges as both an aesthetic and political strategy that reconfigures the relationship between matter, affect, and gaze within contemporary performance practices.

**Keywords:** body; indeterminacy; materiality; performance; politics.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Gutierrez, Leonel Matías. (2026). *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*. La indefinición como poética en la política de la performance. *El Peldaño–Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n26, 5-12. <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1511/version/1370>  
Sección: Artículos. Recepción: 31/08/2025. Aceptación final: 17/10 /2025.

### Introducción: la poética de la indefinición en la escena contemporánea

La escena performática contemporánea se encuentra atravesada por un interés persistente en desarmar los marcos normativos que determinan la representación del cuerpo. En los últimos años, las prácticas escénicas vinculadas al arte queer, el circo contemporáneo y la instalación han desplegado modos de experimentación que ponen en crisis los límites entre técnica, política y afecto. En este contexto, *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*<sup>2</sup>, de la artista transdisciplinaria Mau Cugat, se configura como una de las propuestas más significativas dentro de las exploraciones que interrogan la materialidad del cuerpo y sus posibles devenires.



**Figura 1.** *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género».* Fotografía de Mau Cugat, 2025.  
Fuente: página oficial del proyecto [maucugat.com](http://maucugat.com).

Estrenada en Argentina y posteriormente presentada en el Festival Trente Trente de Burdeos, la obra articula circo, instalación y performance en un dispositivo circular donde la cercanía con el público desactiva jerarquías de mirada y convierte la vulnerabilidad en un terreno común. Su gesto más visible —la suspensión del cuerpo mediante un arnés de yeso— funciona como metáfora y acto: una escena donde la materia, el riesgo y la exposición se confunden, produciendo una imagen que oscila entre el sostén y la caída.

---

<sup>2</sup> En este artículo se emplean pronombres y concordancias femeninas al referirse a la artista Mau Cugat, atendiendo al modo en que ella misma se nombra y habita su práctica. Esta decisión no responde a una convención gramatical sino a un gesto de coherencia ética y crítica, en consonancia con los debates contemporáneos sobre lenguaje, género y representación. A su vez, se mantienen formas inclusivas y sustantivos colectivos con el fin de evitar el uso del masculino genérico y sostener una escritura que acompañe la poética de la indefinición que atraviesa *Queerass(é): Acto I*.

El objetivo de este trabajo es analizar la poética de la indefinición que atraviesa *Queerass(é)*, entendiendo dicha indefinición como una estrategia estética y política que desarma los regímenes de representación del cuerpo. A partir del diálogo entre reseñas críticas argentinas y europeas y un marco teórico sustentado en Judith Butler, Karen Barad y Sara Ahmed, se propone leer la performance no como un discurso sobre el género, sino como una práctica material y afectiva que piensa el cuerpo más allá de su identidad.

Karen Barad profundiza esta idea al señalar que “Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world” [la agencia no es un atributo, sino las reconfiguraciones continuas del mundo], y que “discursive practices and material phenomena are not separate but mutually articulated” [las prácticas discursivas y los fenómenos materiales no son entidades separadas, sino mutuamente articuladas] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 203).

Por su parte, Sara Ahmed (2015) señala que “las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos [...] a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros.” (p. 24). Desde esta perspectiva, el espacio circular y la proximidad física en la obra de Cugat configuran una política afectiva donde el contacto se vuelve forma de pensamiento: la emoción no como expresión interior, sino como fricción que redefine lo sensible.

En este marco, la hipótesis que guía el análisis sostiene que *Queerass(é): Acto I* cuestiona las representaciones normativas del cuerpo y afirma la indefinición como una estrategia estética política. La obra desplaza la pregunta por la identidad hacia la experiencia misma del cuerpo como acontecimiento: un territorio material, afectivo y efímero donde el sentido se rehace en cada gesto.

### Descripción escénica y materialidades de la obra

*Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»* se desarrolla en un dispositivo circular que dispone al público alrededor del espacio de acción, eliminando la frontalidad y estableciendo una relación de cercanía radical entre intérprete y espectadores. La escena se organiza desde la respiración compartida: no hay distancia de seguridad, sino un campo de exposición común. Esta disposición espacial no sólo redefine la percepción del acontecimiento escénico, sino que inscribe una política del mirar, en la que cada cuerpo presente participa de la misma fragilidad.

El paisaje visual es mínimo y preciso. Una iluminación fría recorta el contorno del círculo central, un aro de luz delimita la zona de acción y un vestuario translúcido envuelve a la intérprete, dejando pasar la mirada y la luz. Los materiales —yeso, tela, cuerda, cuchillo, sonido— se combinan para producir una tensión entre lo leve y lo pesado, entre lo visible y lo velado. La elección del yeso, en particular, define la textura conceptual de la obra: material frágil, moldeable, que adquiere forma al mismo tiempo que inmoviliza. El yeso se vuelve cuerpo, máscara, sostén y amenaza.

Uno de los momentos más potentes ocurre cuando la intérprete, luego de modelar en escena un arnés de yeso, es suspendida en el aire por esa misma estructura. El cuerpo cuelga, sostenido por el material que momentos antes parecía inmovilizarlo. El gesto de cortar el arnés con un cuchillo convierte la suspensión en liberación: el riesgo deviene metáfora y la materia se transforma en agente de sentido. No hay exhibición de destreza circense, sino un ritual de emancipación que desarma los vínculos entre cuerpo, sostén y representación.

La sonoridad acompaña este proceso como una capa atmosférica. La música experimental —tejida con texturas electrónicas y vibraciones graves— no acompaña la acción: la constituye. El sonido modula la percepción del tiempo y la respiración, instalando una temporalidad expandida que intensifica la sensación de suspensión. La luz también participa de esa misma poética: fluctúa, late, se retrae, acentuando el carácter ritual de la escena.

El vestuario translúcido cumple un rol decisivo: más que ocultar, revela. La tela ligera, casi etérea, permite que la luz penetre y atraviese la superficie del cuerpo, haciendo visible la porosidad entre carne y materia. El cuerpo no se muestra como un objeto, sino como un proceso que se rehace constantemente en su exposición.

Cada elemento del montaje —la disposición circular, los materiales, la iluminación, el sonido, el vestuario— se articula en torno a una poética de la indefinición. Nada se fija ni se clausura: todo permanece en tránsito. El círculo, más que un marco espacial, es una metáfora de continuidad y devenir. En ese espacio sin jerarquías, el cuerpo suspendido encarna la posibilidad de ser al mismo tiempo sostén y caída, peso y vuelo, gesto y materia.

Así, la obra no representa la indefinición: la produce. El cuerpo en escena no “habla sobre” el género, sino que actúa la inestabilidad del sentido, desplegando una materialidad sensible que se rehace en el mismo acto de mostrarse.

### Derivas críticas y trayectorias del acontecimiento

La recepción de *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»* se construye en la intersección entre la crítica argentina y la europea, revelando una doble lectura: mientras la prensa nacional enfatiza el gesto político y afectivo de la obra, los medios internacionales destacan su precisión técnica y su dimensión ritual. Esta tensión entre poética y técnica, entre lo sensible y lo estructural, condensa la potencia del proyecto de Mau Cugat dentro del campo de la performance contemporánea.

En Argentina, las reseñas coinciden en reconocer la obra como un acontecimiento político que reconfigura las representaciones del cuerpo. En *Página/12*, Dramis (2025) define la pieza como un “réquiem para despedir los géneros”, destacando su capacidad para desarmar los regímenes normativos de representación y situar la indefinición como un espacio fértil para la existencia. En *Tiempo Argentino*, la performance se describe como una “proclama poético-política” donde el riesgo, la vulnerabilidad y la exposición se transforman en gesto colectivo (Tiempo Argentino, 2025). Desde otra perspectiva, *Marcha Noticias* observa que el trabajo “expone la fragilidad de un cuerpo que se rehace en cada instante” (Saravia, 2025), mientras que *Alerta Cultural* pone el acento en la experiencia perceptiva, señalando que el vestuario translúcido y la disposición circular “obligan a ver de otra manera” (Uceda, 2025). Estas miradas convergen en un punto: la obra no enuncia una identidad, sino que la disuelve, permitiendo que el cuerpo se despliegue como materia en transformación.

La crítica internacional, por su parte, aporta un enfoque complementario. En *La Revue du Spectacle*, Yvan Kafka (2024) analiza la presentación de *Queerass(é)* en el Festival Trente Trente de Burdeos y destaca la precisión técnica del dispositivo de suspensión, así como la intensidad ritual del acto de cortar el arnés de yeso. En esta lectura, la suspensión no se concibe como destreza física, sino como un procedimiento poético que traduce visualmente la liberación del cuerpo. Kafka remarca la “ausencia de distancia de seguridad” entre intérprete y público, subrayando la experiencia de cercanía radical como un gesto de emancipación.

Este conjunto de críticas, tanto nacionales como extranjeras, permite situar *Queerass(é)* dentro de un circuito transnacional donde las prácticas performáticas queer dialogan con los lenguajes del circo contemporáneo, la danza y la instalación. Las lecturas periodísticas no son aquí meros registros de recepción, sino fragmentos de una misma constelación discursiva que visibiliza el modo en que la obra opera simultáneamente como acto político y como arquitectura sensible.

La figura de Mau Cugat resulta central para comprender esta convergencia. Artista argentina radicada en Francia, su trayectoria se inscribe en el cruce entre movimiento, teatro físico y artes visuales. Formada en escuelas de circo y danza contemporánea, Cugat ha desarrollado una práctica transdisciplinaria que entiende la escena como un espacio de devenir más que de representación. Su recorrido por festivales y espacios independientes —desde Córdoba y Buenos Aires hasta Burdeos— evidencia una doble pertenencia: la autogestión local y el circuito internacional de experimentación escénica. En este sentido, *Queerass(é)* condensa las búsquedas de una generación de artistas que piensan la performance como territorio de tránsito, donde la materialidad del cuerpo se vuelve el principal instrumento crítico.

La articulación entre las reseñas y la trayectoria de Cugat permite comprender que la obra no se sostiene únicamente en su gesto estético, sino también en su modo de producción colectiva. La música experimental en vivo, el diseño lumínico y la composición espacial responden a una lógica colaborativa que desarma la noción de autoría unívoca. *Queerass(é)* se construye así como una trama: un dispositivo donde el cuerpo, la materia y la comunidad se entrelazan en una misma operación poética.

En suma, la recepción crítica y la trayectoria artística de Mau Cugat inscriben la obra en un campo de indefinición expandida, donde el cuerpo deja de ser representación para devenir acontecimiento. Entre la lectura política argentina y la interpretación ritual europea, la performance despliega un lenguaje propio que combina fragilidad, precisión y deseo de transformación. Esa ambigüedad —que es también su potencia— sitúa a *Queerass(é)* entre las experiencias más radicales de la performance contemporánea reciente.

### **Poética de la indefinición: cuerpo, materia y afecto**

La noción de indefinición que atraviesa *Queerass(é)* excede el campo estético: se trata de una operación política y ontológica. En la obra, el cuerpo no busca representar una identidad sino interrumpir el deseo de definición que organiza las estructuras del lenguaje y de la mirada. La suspensión del cuerpo, la exposición del yeso y la cercanía con el público activan una zona de ambigüedad que se opone a cualquier cierre categorial. Este gesto sitúa a la performance en diálogo con los debates contemporáneos sobre materialidad, afecto y performatividad, que han problematizado la relación entre cuerpo y sentido.

En este punto resulta pertinente recuperar la perspectiva de Judith Butler, quien en *Cuerpos que importan* (2002) cuestiona el supuesto de que los cuerpos sean realidades previas al discurso. Butler propone entender la materialidad como efecto reiterado de normas, un campo donde las prácticas sociales y lingüísticas moldean la carne misma. Sin embargo, *Queerass(é)* parece ir más allá de la performatividad lingüística: no sólo reitera o parodia el régimen de género, sino que lo hace estallar en la experiencia material del cuerpo.

En escena, la materia —el yeso, la cuerda, la luz, la piel— no acompaña un significado: lo produce. Allí radica el paso de la performance como representación a la performance como



acontecimiento. Desde esta perspectiva, la obra dialoga con el pensamiento de Karen Barad y su concepción de la performatividad poshumanista, que disputa la centralidad del lenguaje en la producción de lo real. Para Barad, “Performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.” [La performatividad, correctamente entendida, no invita a convertirlo todo —incluidos los cuerpos materiales— en palabras; por el contrario, constituye una disputa frente al poder excesivo otorgado al lenguaje para determinar lo que es real.] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 188).

En *Queerass(é)*, la materia importa literalmente: el yeso, al fraguar sobre la piel, transforma el cuerpo y lo obliga a redefinir su límite. La suspensión —ese instante en el que el cuerpo cuelga del arnés que él mismo generó— materializa la agencia de la materia. La acción de cortar el yeso no es metáfora de liberación: es liberación, un acto donde la materia participa del pensamiento.

Barad también sostiene que “The dynamics of intra-activity implies that matter is an ‘active’ agent in its ongoing materialization.” [La dinámica de la intra-actividad implica a la materia como un “agente” activo en su continua materialización.] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 207). Este concepto resulta particularmente productivo para comprender la escena de *Queerass(é)*: el cuerpo suspendido no es un soporte pasivo del discurso, sino un nodo de relaciones entre carne, material y energía. La obra muestra cómo la materia piensa, cómo la materia siente, cómo la materia recuerda. En ese sentido, la suspensión se convierte en un laboratorio de intra-acción donde el cuerpo, el objeto y el espacio se co-constituyen.

Si la materialidad define la dimensión física del acontecimiento, el afecto lo sostiene como experiencia compartida. Aquí la lectura de Sara Ahmed permite desplazar la idea de emoción como interioridad hacia una lógica de superficie y contacto. En *La política cultural de las emociones*, Ahmed advierte que “las emociones [no] sean el centro de todo. Las emociones no hacen girar al mundo. Aunque en cierto sentido sí giran.” (2015, p. 45).

La disposición circular de *Queerass(é)* y la cercanía entre intérprete y público activan justamente esas orientaciones afectivas: los cuerpos se modifican mutuamente, sus superficies se rehacen en la proximidad. La emoción, en lugar de ser un contenido psicológico, se vuelve una textura del encuentro.

A la vez, Ahmed advierte que “por su misma intensidad las emociones implican una comunicación fallida” (2015, p. 35). Esa falla es visible en la obra: el contacto no genera consenso, sino fricción. El público oscila entre la empatía y la incomodidad, entre el deseo de sostener y el impulso de apartarse. Esa oscilación produce un conocimiento afectivo que desborda la comprensión racional y vuelve el riesgo una forma de pensamiento compartido. En este sentido, *Queerass(é)* no busca transmitir una emoción, sino hacer sentir la imposibilidad de sentir lo mismo. El afecto funciona como espacio de desacuerdo donde la comunidad se constituye en la diferencia.

Así, la poética de la indefinición no se limita a un contenido temático —la ambigüedad de género—, sino que estructura la forma misma del acontecimiento. En la performance, el cuerpo es simultáneamente materia, emoción y pensamiento. La indefinición se vuelve método: una forma de sostener el vacío, de dejar que el sentido se fragüe como el yeso, lentamente, sobre la piel.

La potencia política de *Queerass(é)* radica justamente en esa operación: no representar la indefinición, sino practicarla. Allí donde el lenguaje intenta nombrar, la obra suspende; donde la mirada busca fijar, la escena se deshace. La política de la indefinición consiste en sostener ese temblor —entre materia y afecto, entre cuerpo y mirada— donde lo humano y lo no humano se confunden.

### **La indefinición como método: pensamiento y deriva final**

La lectura de *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»* permite advertir que la indefinición no es una ausencia de forma, sino una forma otra de conocimiento. La obra desplaza los códigos de representación tradicionales para producir un espacio donde la materia, el afecto y la percepción se vuelven herramientas críticas. En esta operación, el cuerpo no es soporte de un mensaje, sino dispositivo de pensamiento: un modo de elaborar sentido en el mismo gesto que lo desestabiliza. La poética de la indefinición se expresa en tres planos que se superponen.

Primero, en el plano escénico, la suspensión del cuerpo, el yeso, la luz y la respiración compartida componen un sistema de relaciones donde la fragilidad se vuelve estructura. No hay narrativa lineal ni desarrollo dramático: hay un cuerpo en devenir que pone a prueba sus límites.

Segundo, en el plano teórico, la obra confirma lo que Barad denomina “intra-actividad”: la materia participa activamente en su propia materialización. En el gesto de cortar el arnés, el cuerpo y el yeso co-producen un acontecimiento que es al mismo tiempo físico y conceptual. Tercero, en el plano afectivo, el contacto entre intérprete y público realiza lo que Ahmed llama una *textura emocional del encuentro*: un saber corporal que no se traduce en lenguaje, sino en vibración. La indefinición opera allí como una política de lo sensible, donde la emoción no unifica sino que diferencia.

Este triple movimiento revela que la potencia política de *Queerass(é)* no reside en la representación de una identidad queer, sino en la práctica misma de des-identificación. La obra no dice “qué es” un cuerpo sin género; lo hace existir, lo pone en acto. Su fuerza radica en la performatividad material que Butler apenas vislumbró y que la obra lleva al terreno de la experiencia física. Así, el cuerpo deja de ser una categoría discursiva para convertirse en un proceso de reconfiguración continua: una superficie porosa que se rehace al contacto con la materia y con otros cuerpos.

Desde esta perspectiva, la performance se sitúa como un laboratorio de sensibilidad política. En lugar de denunciar desde el lenguaje, actúa desde la materialidad. El riesgo y la vulnerabilidad no son meros temas: son los medios a través de los cuales el pensamiento acontece. La escena se vuelve así un ensayo encarnado sobre la interdependencia, la exposición y la posibilidad de sostener el temblor.

Las reseñas periodísticas recuperadas permiten corroborar este desplazamiento. La crítica argentina, al enfatizar la proclamación poético-política, reconoce en la obra una praxis emancipadora; la europea, al destacar la precisión técnica, señala el rigor de su lenguaje ritual. Entre ambas perspectivas se traza un arco que evidencia la amplitud del gesto de Cugat: su capacidad de dialogar con tradiciones diversas y de interpelar tanto la estética como la ética de la mirada.

En términos de aporte al campo de la performance, *Queerass(é)* ofrece un modelo para pensar la indefinición como método. No se trata de una categoría temática sino de una metodología sensible: la práctica de mantener abierto el sentido. En un contexto donde las identidades se reafirman para ser reconocidas, la obra propone la paradoja de resistir mediante la inestabilidad. La indefinición deviene forma de resistencia, no por evadir la política, sino por encarnarla en su precariedad.

En síntesis, *Queerass(é)* muestra que la performatividad no se agota en el acto de significar, sino que se extiende al campo de lo material y lo afectivo. Su gesto de suspensión —entre el aire y el suelo, entre el yeso y la piel— condensa una ética de la porosidad: ser en tránsito, sostenerse en lo inacabado. La obra no pretende cerrar una lectura sobre el cuerpo, sino abrir un umbral donde la materia piensa, el afecto vibra y el sentido se rehace.

En ese umbral, la indefinición deja de ser carencia y se vuelve potencia: una poética que no representa, sino que reconfigura la posibilidad misma de lo humano.

## Referencias:

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2004). ISBN 978-607-02-7055-0

Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–831.  
<https://doi.org/10.1086/345321>

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)

Dramis, A. (2025, 23 de julio). *Queerass(é) Acto I: un réquiem para despedir los géneros*. Página/12.  
<https://www.pagina12.com.ar/843726-queerass-e-acto-1-un-requiem-para-despedir-los-generos>

Tiempo Argentino. (2025, 8 de julio). «*Queerass(é)*»: la apasionante proclama poético-política de Mau Cugat. Tiempo Argentino.  
[https://www.tiempoar.com.ar/ta\\_article/queerasse-poetica-politica-mau-cugat/](https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/queerasse-poetica-politica-mau-cugat/)

Saravia, C. (2025, 23 de agosto). *Queerass(é): la poética de un cuerpo sin género*. Marcha Noticias. <https://marcha.org.ar/queerasse-canticos-de-un-cuerpo-sin-genero/>

Uceda, G. P. (2025, 4 de agosto). *Queerass(é) – Mau Cugat*. Alerta Cultural.  
<https://www.alertacultural.com/queerasse-acto-i-canticos-de-un-cuerpo-sin-genero/>

Kafka, Y. (2024, 7 de febrero). *Festival Trente Trente 2024 – Épisode 5: Queerass(é)*. La Revue du Spectacle.  
[https://www.larevueduspectacle.fr/Festival-Trente-Trente-2024-Episode-5-Queerass-e--Lonto--Landing\\_a3813.html](https://www.larevueduspectacle.fr/Festival-Trente-Trente-2024-Episode-5-Queerass-e--Lonto--Landing_a3813.html)