

Reciclaje del género a través de la tradición *Virđžina* / *Tobelija*

Recycling of Gender Through the *Virđžina* / *Tobelija* Tradition

SABRI ZEKRI ARABZADEH, *University of Granada and University of Bologna*
zekry.sabry@gmail.com, sabzek@correo.ugr.es

Received: October 7, 2023.

Accepted: November 16, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.29178>

RESUMEN

La construcción e interpretación de personajes con género opuesto al propio no solamente ocurre en el contexto teatral, sino que también existe en otras tradiciones y costumbres de carácter representativo y performativo, particularmente las que tratan de las cuestiones de la performatividad, fluidez y subversión de género. El presente estudio, desde una perspectiva teatral y no binaria, trata de la construcción social del género masculino sobre el cuerpo de una persona biológicamente femenina en la tradición *Virđžina*, conocida también como *Tobelija*, antiguamente practicada en los Balcanes Occidentales. Además, contextualiza el concepto de “reciclaje” dentro del discurso de género como una herramienta/estrategia de transformación y reformulación del sistema. Así como, explora las aplicaciones, interrelaciones e interacciones entre la práctica balcánica y la construcción del personaje en el teatro, lo que arrojaría luz sobre cómo el discurso de género puede ser influenciado y/o desafiado a través de la intertextualidad cultural y artística.

Palabras clave: género, reciclaje, no binario, teatro, performatividad.

ABSTRACT

The construction and representation of characters/personages with a gender opposite to their own occurs not only in the theatrical context, but also in other traditions and customs of a representative and performative nature, particularly those that address issues related to gender performativity, gender fluidity, and gender subversion. This study, from a theatrical and non-binary perspective, examines the social construction of masculinity on the body of a biologically female person within the *Virđžina* tradition, also known as *Tobelija*, historically practiced in the Western Balkans. Additionally, aims to contextualize the concept of “recycling” within gender discourse as a tool/strategy for transforming and reformulating the system. It also explores the applications, interrelations, and interactions between this practice and character building in theater, shedding light on how gender discourse can be influenced and/or challenged through cultural and artistic intertextuality.

Keywords: gender, non-binary, recycling, theatre, performativity.

Introducción

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

Una breve búsqueda en la historia del teatro, revela que este medio de comunicación y expresión de carácter performativo y representativo, desde su inicio ha estado involucrado en las cuestiones relacionadas con el género/sexo. La lucha contra la desigualdad y la exclusión se manifiesta en muchos sectores del teatro, incluso hasta día de hoy. Numerosos autores, ya sean clásicos o contemporáneos, en sus obras con o sin intención abordan las relaciones de poder entre las personas de diferentes identidades sexuales y de género.



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

En cuanto a la interpretación de los personajes femeninos, es sabido que las actrices han sufrido fuertes prohibiciones y restricciones en algunas épocas y prácticas teatrales (Case, 1988, pp. 5-27), por lo que los intérpretes masculinos representaban a los personajes femeninos mediante diversas estrategias y técnicas, las más destacadas entre ellas, el uso de máscaras en el teatro griego (p. 7), la práctica *cross-dressing* en el teatro isabelino (Howard, 1998, pp. 47-51) y la técnica de imitación *naghshpoosh*⁸³ en los espectáculos tradicionales iraníes. La imitación de comportamientos tradicionalmente considerados femeninos por un intérprete masculino desafía los modelos y métodos de construcción e interpretación binaria del personaje teatral, dando lugar a las siguientes cuestiones:

¿Cómo el género/sexo influye en el trabajo del intérprete? ¿qué estrategias usaban los actores para encarnar a los personajes femeninos? ¿cómo el género del actor y el del personaje que representa se influyen el uno al otro? ¿cómo las subversiones de género/sexo impactan en la percepción del público? ¿se puede volver a usar las prácticas excluyentes, en este caso la construcción y representación de una persona con el género/sexo opuesto al propio, como una estrategia de reciclaje para reformular propuestas inclusivas y no binarias? y ¿cómo el reciclaje del género puede dar lugar a la ambigüedad y el no binarismo?

Tales interacciones entre el teatro y el género nos llevan a reflexionar no solo sobre las prohibiciones impuestas contra la interpretación de las mujeres, sino también sobre las obligaciones que ellas debían cumplir para mantener viva la memoria y narrativa dominante masculina. Todo esto destaca el papel clave del género en la transmisión de las dinámicas de poder tanto en la vida como en el escenario; considerando que “the exclusivity of women’s culture is an exclusivity of gender” [la exclusividad de la cultura femenina es una exclusividad de género] (Case, 1988, p. 64, traducido por Sabri Zekri, el 16 de octubre de 2024).

Marco Teórico, objetivos y metodología

La construcción y representación de los personajes con el género opuesto al de sus intérpretes no solamente ocurren en el teatro, sino también en la vida cotidiana en otras tradiciones y prácticas de carácter representativo, particularmente, las que tratan sobre las cuestiones de la performatividad, la fluidez y el cambio de género. Maša Jelić, actriz serbia de la compañía de Plavo Theatre⁸⁴, habla en una entrevista de la tradición patriarcal *Virđžina*, antiguamente practicada en Montenegro, su tierra natal. Afirmando ella que, en esta costumbre una persona biológicamente femenina a menudo la hija mayor de la familia, debido a la carencia de varones renunciaba a su género, matrimonio y posible maternidad para dedicarse así a las tareas tradicionalmente atribuidas a los hombres para el resto de su vida (Jelić, 2022: Part 2, 01:12:35 - 01:16:00 [entrevista, vídeo]).

El presente trabajo, a través de un enfoque teatral no binario, tiene como objetivo estudiar

⁸³ En farsi vestir la figura, una técnica de interpretación que consiste en una serie de instrucciones de imitación de gestos, a menudo aplicadas en los espectáculos tradicionales iraníes (Naserbakht, 2007, p. 15). *Naghsh*, en farsi dibujo, papel y pintura, derivado de *naghashi* [pintar]. En el contexto teatral, se usa para hacer referencia a un personaje; *Poosh* es derivado del verbo *pooshidan*, en farsi significa vestirse y ponerse (Dekhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies, s.f.-a y s.f.-b [En línea]). Este término, cuando se une a *naghsh*, hace referencia a una persona que viste el papel de otra persona, es decir un actor que encarna a un personaje teatral.

⁸⁴ Plavo theatre es una compañía de teatro laboratorio, fundada a partir del 1995 en Belgrado (Plavo Theatre, s.f. [página web]).

el proceso de construcción sociocultural del género masculino sobre el cuerpo de una persona biológicamente femenina en la tradición *Virdžina*, explorando de esta manera las propuestas ambiguas que pueden surgir de las interacciones contradictorias entre el cuerpo como el escenario y el género como el sujeto de representación. Asimismo, supone una comparación entre dicha práctica balcánica con la performatividad teatral y la encarnación escénica del personaje en el teatro, lo que permite arrojar luz sobre cómo el discurso de género puede ser influenciado y/o desafiado a través de la intertextualidad y la interdisciplinariedad cultural y artística.

Para la elaboración del marco teórico, el estudio utiliza las metodologías de etnografía teatral y análisis del discurso, así como una combinación interdisciplinar de teorías y reflexiones de género, junto con métodos de interpretación teatral. Más concretamente, la teoría de la performatividad de género planteada por Butler (1999/2011, pp. 253-277); *queer* y *queering* [queerización] a través de la gestualidad y los patrones de comportamiento, en las reflexiones de Eve Kosofsky Sedgwick (1985 y 1998 ; Fortier, 1997, pp. 82-83); el sistema de construcción y encarnación de las acciones físicas del personaje, desarrollado detalladamente por Stanislavski en sus obras completas (1977a, 1977b y 1979); la técnica de distanciamiento y el efecto de alienación del teatro épico de Bertolt Brecht (1964/1987, pp. 137-138); y el estado *trance* del teatro laboratorio-pobre de Jerzy Grotowski (1971). Así como, recoge el ejemplo concreto de Clitemenestra en *La Oresteia* de Esquilo (2021) para evaluar la practicabilidad la propuesta de reciclaje en el contexto escénico.

***Virdžina*. Historia y origen**

Virdžina, también conocida como *Tobelija* (Vivod, 2021 [en línea]), en castellano Virgen juramentada (2023, [recurso electrónico]) es una costumbre de origen desconocido, por lo que no se dispone de datos exactos sobre su fecha y procedencia. Su doble designación también genera confusión, poniendo en tela de juicio su origen. Por un lado, “virdžina” [virgen en serbio] la asocia a las tribus que antes de la llegada de los turcos vivían en los Balcanes; por otro, el término montenegrino de origen turco “tobelija”, hace recordar la larga presencia de los otomanos en los Balcanes. A pesar de esto, lo que sí es más seguro es su extensión geográfica en diferentes partes de los Balcanes Occidentales, particularmente, Macedonia del Norte, Kosovo, Serbia, Montenegro, Albania, Bosnia y Herzegovina (Grémaux, 1993, p. 241).

Sea como fuere, la historia ambigua y cualidad misógina de la tradición *Virdžina* no son objeto del presente estudio, en cambio, los numerosos detalles que proporciona con respecto a la performatividad y construcción de género opuesto es lo que nos interesa en este trabajo. Buena parte de esta información viene registrada en documentos oficiales, puesto que esta tradición se consideraba la única vía institucionalmente legal de cambio de género en los Balcanes, aunque restringida a la transformación de personas femeninas a sujetos socialmente masculinos. La evidencia de esta afirmación está en los 136 casos identificados en documentos que datan de 1860 a 2014 (Vince-Pallua, 2014, p. 58; Vivod, 2021 [en línea]).

Por supuesto, existen otras fuentes, a menudo fotográficas y/o filmográficas, e informes de médicos e investigadores; entre ellas cabe destacar los cuatro casos de análisis en *Woman becomes man in the Balkans* (Grémaux, 1993) y un caso dramatizado en la película *Virdžina*

(Karanović, 1991), a los que haremos referencia más adelante en este artículo. Ambas obras disponen de abundantes detalles sobre el cambio de género y la representación del papel del hombre por las vírgenes, las cuales en ciertos aspectos comparten mucho con la interpretación de los personajes en el teatro, a la vez que contribuyen enormemente al estudio práctico de los discursos no binarios de género.

La construcción de la figura del hombre de familia⁸⁵ y/u hombre social

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, éticas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler, 1999/2011, p. 49)

La renuncia al género femenino en la tradición *Virđžina* ocurre de manera consciente, aunque bajo la imposición del patriarcado, donde incluso la madre anima a su hija a cambiar su género (Karanović, 1991, 00:10:20 - 00:10:55 [película]; Grémaux, 1993, p. 272), puesto que no hay varones para asumir el rol protector de la familia tras la muerte del padre. La ausencia o, mejor dicho, la desaparición de los hombres en la familia tiene como resultado la disminución de la autoridad masculina en esta unidad social, constituyendo una de las preocupaciones principales del patriarcado, lo que exige al sistema la creación de una nueva versión del género masculino, es decir, el “hombre de familia u hombre social” (Grémaux, 1993, p. 244; Tarifa, 2007, p. 87). Esto ocurre mediante la construcción artificial de la identidad masculina, esta vez, sobre el cuerpo femenino de la virgen.

Asumir el papel masculino en esta tradición balcánica implica una dinámica representativa parecida a la encarnación e interpretación de un personaje del género opuesto al del intérprete en el teatro. En este proceso la persona femenina se convierte en una virgen y después en el hombre de la familia. Esta transformación contiene los tres factores siguientes:

- **Agente actuante:** la persona femenina o la virgen que toma el papel del hombre. En cada acto performativo existe al menos una persona, que según su forma de interacción se puede llamar agente actuante, intérprete o actor. Grotowski lo define como “Man of action, he is a doer” [Hombre de acción, un doer/actuante (usa ‘hombre’ en un sentido neutro y general)] (Wolford y Grotowski, 2001, p. 377, traducido por Sabri Zekri, el 20 de octubre de 2022).
- **Sujeto de representación:** los contextos de carácter representativo normalmente tratan de una situación, un concepto y/o un asunto que se encarna mediante la interacción corporal del agente actuante. En este caso, se refiere al propio género masculino bajo la designación de la figura del hombre de familia u hombre social y a través de una serie de gestos y códigos de comportamiento.
- **Agente receptor o público:** en cada representación al menos existe una persona participante viendo al sujeto representado, que según su nivel de asistencia se la puede llamar observador, espectador y/o público. En el caso de la práctica balcánica, cada

⁸⁵ Esta expresión hace referencia al cabeza de familia o padre de familia. Usar ‘hombre’ destaca la tendencia patriarcal de la práctica y también las contradicciones que surgen cuando una persona biológicamente femenina debe proteger a su familia como si fuera un hombre.

miembro de la familia de la persona que jura, así como los/as habitantes de la comunidad.

Al igual que el personaje teatral, el sujeto de representación es un concepto imaginario que se construye sobre el cuerpo de la persona actuante, mediante un proceso que a menudo se desarrolla desde fuera hacia dentro, tal y como se detalla en los siguientes pasos:

a. Transformación de la apariencia física: en este paso las vírgenes llevan a cabo una serie de acciones destinadas a modificar su apariencia física con el fin adaptarse lo más fielmente a las referencias que el patriarcado asocia al género masculino. Para ello, cortan su pelo, se disfrazan de hombres y se vendan estrechamente el torso para prevenir el crecimiento de sus pechos (Karanović, 1991, 00:16:40 - 00:19:20 [película]; Grémaux, 1993, p. 251).

b. Cambio de la voz: en algunos casos esta referencia corporal de relevancia también sufre cambios fundamentales, entre ellos, Töne, la virgen albanesa, para parecerse más a los hombres, modificaba su tono de voz, su acento, así como su estilo de expresión (Grémaux, 1993: 254).

c. Imitación de gestos y comportamientos: en esta fase la persona actuante, por un lado, imita los gestos masculinos, aprendiendo a dar órdenes, escupir, fumar tabaco, reprimir las lágrimas, etc.; por otro, se dedica a realizar tareas y actividades tradicionalmente atribuidas a los hombres, tales como la construcción, el trabajo en el campo, el manejo de objetos pesados, la tala de árboles, etc. (Karanović, 1991, 00:19:35, 00:21:22 y 00:39:18 [película]). Cabe señalar que algunas vírgenes aprovechan su nuevo estatus social, ser hombre, como estrategia de *desidentificación*⁸⁶ (Muñoz, 1999: 39) para realizar aquellas actividades socioculturales, en las cuales las mujeres no podían participar. Entre ellas, Milicia, quien después de su cambio de nombre a Mikas, obtuvo el derecho de voto para las elecciones parlamentarias; Töne pudo tocar instrumentos tradicionales; Stana, la virgen montenegrina, mostró gran interés en la caza y el tiro; y Durgjane, la virgen serbia, decidió ser docente en una escuela de primaria (Grémaux, 1993, pp. 251-265).

d. Reformulación de relaciones sociales: renunciar al género femenino conlleva cambios fundamentales en el estado social de la virgen, Durgjane, la virgen serbia, decidió ser docente en una escuela de primaria de sus relaciones tanto con su familia como con otras personas de la comunidad. Dentro del hogar se sitúa en una posición superior, asumiendo la autoridad y delegando las tareas del hogar (lavado de ropa, limpieza de la casa, preparación de la comida) a su madre y otras hermanas (Karanović, 1991, 00:25:40 - 00:35:20 [película]), mientras fuera de casa establece amistades con los hombres de la comunidad, pasando mucho tiempo con ellos en los bares y teterías, jugando a las cartas, participando en luchas y otras competencias tradicionalmente consideradas masculinas (Grémaux, 1993, p. 267).

e. Reformulación de prácticas y relaciones sexuales: tras renunciar a su feminidad la virgen es tratada como hombre, lo que afecta a su orientación y relaciones sexuales, prohibiéndole tener sexo tanto con hombres como con mujeres; teniendo en cuenta que la heterosexualidad era la única práctica sexual aceptada en aquella época en los Balcanes. No obstante, algunas se sentían atraídas por mujeres, entre ellas, Mikas, según el testimonio de

⁸⁶ El término usado en el estudio de Muñoz (1999, p. 39), con una función parecida que “reciclaje” en nuestro estudio, haciendo referencia a un modo de deconstrucción y reformulación de los sujetos (ideologías, tendencias, etc.) sobre los que ya ha sido invertida una poderosa energía excluyente. En este caso, las vírgenes utilizan la práctica patriarcal *Virđžina* como una herramienta y estrategia de integración e inclusión social para lograr sus propios objetivos.

un compañero (Grémaux, 1993, p. 252), o Stana, quien confiesa a su amigo su deseo por arrinconar a la hija de Milovan (p. 262). En algunos casos incluso la persona que había hecho el juramento mantenía relaciones ambiguas con su *posetrima* [hermana de sangre] como Cure Prenk Rexhinaj, la virgen albanesa y su relación con su hermana Kusi (p. 271).

f. Experimentación de la identidad masculina: los cambios de los aspectos exteriores, tanto individuales como sociales, desembocan en la interiorización de la sensación masculina. En este sentido, la virgen, a lo largo del tiempo, se despoja de su propio género, sintiéndose cada vez más involucrada con su nuevo papel, es decir, el hombre social. En algunos casos esta integración es tan profunda que el agente actuante pierde algunos rasgos biológicamente femeninos. Un caso notable es la desaparición de la menstruación de Mikas desde los trece años, según el médico serbio Jovanovic-Batut, aunque algunas informantes cercanas a ella dudan de esta afirmación (Grémaux, 1993, pp. 247 y 251). A pesar de todo esto, muchas vírgenes no son capaces de involucrarse plenamente con el papel del hombre y muestran una notable resistencia. Incluso algunas llegan a rechazar el cambio de género, por ejemplo, Mijat en la película de Karanović (1991), quien no es capaz de renunciar a su sexualidad, por lo que finalmente rompe su compromiso, manteniendo relaciones sexuales con Stevan, un muchacho del pueblo.

Como se observa, el cambio de género en la tradición Virgen juramentada consta de un proceso constructivo y performativo, parecido al de la construcción e interpretación de personajes teatrales con género opuesto al interprete, en el que se construye una nueva persona con el género masculino sobre el cuerpo de una persona biológicamente femenina. Sin embargo, la forma de comunicación de cada virgen con su nuevo papel es diferente a la otra. Algunas cumplen todos los pasos, llegando a sentirse un hombre, mientras que otras no logran adaptarse a las nuevas circunstancias. Y, por último, cabe destacar que la diferencia entre una virgen jurada y un actor de teatro tiene que ver con la duración de la acción, ya que la encarnación de un personaje en el teatro es un acto temporal, mientras que convertirse en el hombre social es un cambio permanente.

Yo: virgen jurada – Otro: hombre de familia. Estrategias y técnicas de representación

Aunque las vírgenes juradas no son actrices profesionales, instintivamente usan algunas estrategias y herramientas de interpretación para acercarse/alejarse y conectarse/desconectarse del papel del hombre de la familia u hombre social, las cuales se las puede dividir bajo los siguientes grupos:

Grupo 1. Las vírgenes que comienzan por la construcción de los aspectos y rasgos identificatorios asociados al género masculino para sentirse interiormente involucradas con su papel. Algunas lo inician con el cambio de su nombre y la forma de hablar; entre ellas, Milicia adopta el nombre masculino de Mikas y Stana usa el género gramatical masculino al hablar de sí misma (Grémaux, 1993, pp. 248 y 261). Todo este proceso es parecido a la encarnación del personaje teatral a través del trabajo sobre la apariencia, la performatividad corporal y las acciones físicas en el método de interpretación conocido como el sistema, del director y teórico ruso Stanislavski, definido detalladamente en sus obras completas (1977a, 1977b y 1979).

Grupo 2. Al contrario del primer grupo, algunas vírgenes usan algunas estrategias

paradójicas para tomar distancia de su papel, por ejemplo, Durgjane, después de convertirse en virgen sigue usando su nombre femenino, así como el género gramatical femenino a la hora de hablar de sí misma. Sin embargo, su vestimenta y gestos muestran los estereotipos masculinos (Grémaux, 1993, p. 263). Al igual que esta virgen, los/as intérpretes del teatro brechtiano usan técnicas de distanciamiento, como hablar directamente con el público y conjugar los verbos en tercera persona del singular en pasado, tomando distancia de esta manera del papel que representan (Brecht, 1964/1987, pp. 137-138). De este modo, el agente receptor/el público no se siente familiarizado con los códigos y señales enviados por parte del agente actuante/la virgen jurada. El resultado es la producción de una sensación ambigua y extraña con respecto al mensaje recibido, lo que en el teatro épico se define como *Verfremdungseffekt* o *V-Effekt* [efecto de alienación], tal y como lo que ocurre para el público del teatro épico⁸⁷. Walter Benjamin (1975) afirma que este tipo de teatro tiene como objetivo crear distancia entre la realidad y la teatralidad, así como entre el intérprete y el papel que representa, evitando de esta manera la involucración completa del público en lo que transcurre en el escenario (pp. 15-31).

Grupo 3. En pocos casos la persona que hace el juramento experimenta una situación transitoria, perdiendo, de manera temporal o permanente, algunos rasgos identificatorios y/o biológicos asociados a su género femenino, entre los que cabe destacar, la desaparición de la menstruación en Mikas o, el cambio de la voz de Töne, de una tesitura femenina a otra masculina (Grémaux, 1993, pp. 251 y 254). Ambas vírgenes no se sienten completamente identificadas ni como mujer ni como hombre, pues viven en un estado transitorio. Tal condición se parece a lo que ocurre para muy pocos/as intérpretes del teatro laboratorio-pobre⁸⁸ de Grotowski, cuando entran en el estado *trance*; un término usado por este director y teórico en su obra *Hacia un teatro pobre* (1971). En esta condición la persona actuante usa sus potencias psíquicas y corporales que “emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (Grotowski, 1971, p. 10).

Sin embargo, esto no quiere decir que todo esté fuera de control, por el contrario, entrar en esta condición transitoria exige alta concentración y capacidad de gestión de imprevistos. Maša Jelić tiene una experiencia parecida y lo explica del siguiente modo:

Trance is the origin of theatre; theatre began as a ritual, and trance was inseparable. It is like a highest state of presence, but at the same time all your irrational and creative capacities, also your playful energy is open, and it is flowing freely [trance es el origen del teatro; el teatro comenzó como un ritual y el trance era inseparable de eso. Es como un estado alto de presencia, pero al mismo tiempo toda tu capacidad irracional y creativa está abierta. Así como tu energía lúdica está fluyendo liberamente]. (Jelić, 2022: Part 2 [entrevista, vídeo], traducido por Sabri Zekri, el 25 septiembre de 2022)

En la práctica, la aplicación de estas estrategias no se discierne tan claramente las unas de las otras. De hecho, la mayoría de las vírgenes sin darse cuenta usan una combinación de estrategias contradictorias; Milicia elige un nombre masculino para sentirse más hombre, aunque sigue usando el género gramatical femenino; sin embargo, Stana no cambia su nombre femenino, sino la forma de hablar, usando el género gramatical masculino. En tales

⁸⁷ Bertolt Brecht (1964/1987) desarrolla un método teatral, conocido como el teatro épico. Su propuesta tiene como objetivo romper con no las normas del teatro aristotélico y generar el efecto de alienación (pp. 91-99).

⁸⁸ Este teórico cree que “el teatro no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y ‘viva’” (Grotowski, 1971, p. 13).

contradicciones, tanto la persona actuante como el papel que presenta influyen el uno en el otro, dando como resultado una nueva existencia cuya apariencia y comportamientos muestran rasgos ambiguos de ambos géneros. En otras palabras, la figura del hombre de familia u hombre social se construye mediante la aplicación de una serie de estrategias y comportamientos performativos a menudo contradictorios, los cuales hacen posible las inscripciones del género sobre el cuerpo de la virgen, produciendo una condición corporal ambigua y no binaria. Este aspecto se observa como un rasgo fijo en las fotografías de las vírgenes analizadas, publicadas en el estudio de Grémaux (1993, pp. 249, 258 y 260).

En todos los casos, el yo o el agente actuante representa al otro. Entre ambos existen interacciones constantes. Mientras el yo encarna al otro, también recibe influencia de este. Esta dinámica da como resultado la disolución de uno en el otro. Todo este proceso se define en nuestro discurso como el “reciclaje” tanto del agente actuante como del sujeto de representación, dando lugar a un nuevo “ser” reciclado o bien *queerizado*⁸⁹, influenciado por ambas partes.

De hecho, el uso de un término derivado de *queer* está inspirado por la expresión *queering* que aparece en los estudios de Kosofsky Sedgwick (Fortier, 1997, pp. 82-87). La *queerización* en este trabajo hace referencia a la deconstrucción de la performatividad y los comportamientos corporales atribuidos al género del intérprete; un discurso estrechamente relacionado con el reciclaje del género. Para transmitir mejor la función del reciclaje en nuestro discurso, utilizamos dos formas geométricas: el círculo para representar el yo y el triángulo para el otro (Fig. 1). De la correspondencia e integración de ambos emergen nuevas formas geométricamente ambiguas, que simultáneamente están formadas por partes del círculo y del triángulo.

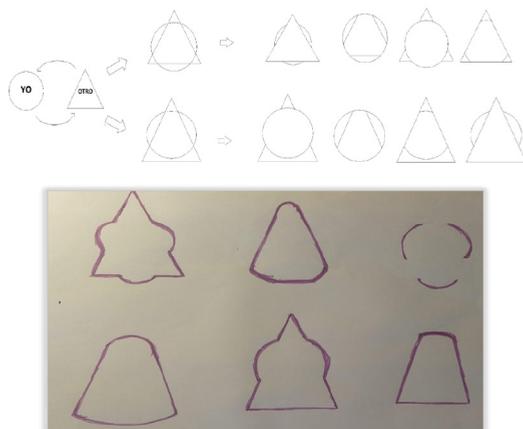


Figura 1. Yo y Otro. Desidentificación y Reciclaje.

Nota. Por Zekri, S. 2023. Dibujos. La simulación visual y geométrica del proceso y funcionamiento del reciclaje de las interacciones, manifestaciones y performatividad del género/sexo del agente actuante a través de encarnación del sujeto de representación. Diseño propio.

⁸⁹ Término creado por el autor como un derivado de *queer* en inglés “extraño” o “poco normal”. En los estudios de género, hace referencia a una identidad sexual o de género que no cumple las normas binarias establecidas (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009, pp. 43-69; Corber y Valocchi, 2003). El capítulo “Critically Queer” en *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (Butler, 1993, pp. 221-242) trata sobre las reflexiones surgidos en este campo.

El público como agente receptor. Efectos e influencias

La construcción del hombre de familia aún no está completa hasta la intervención del tercer factor, es decir, el agente receptor o público, más concretamente, la familia de la persona jurada y otras personas que de alguna manera están en contacto directo con ella. Los comentarios y reacciones de estos agentes influyen en la nueva vivencia de la virgen. En la mayoría de los casos, se ve mucha resistencia por parte del público con respecto a la renuncia al género. Por ejemplo, Mikas era frecuentemente llamada por su nombre femenino Milica. En algunas ocasiones más extremas, los adolescentes la llamaban *mika-puklaca*, un término ofensivo usado para los genitales femeninos. Esto le causaba una gran indignación, lo que provocaba que les tirase piedras o, en caso de que persistiesen más, les amenazara con su pistola (Grémaux, 1993, p. 251).

La virgen jurada Töne tiene una experiencia más dura aún. Su participación en el movimiento guerrillero nacionalista le costó un encarcelamiento de más de un año. Durante el encierro fue tratada como una mujer, separada de sus compañeros. A nivel familiar su existencia como varón fue más aceptada. Algunos miembros de la familia sólo después de su muerte descubrieron que Töne era una persona biológicamente femenina. Aunque finalmente fue enterrada sin recibir los honores que se brindan a los hombres⁹⁰ (Grémaux, 1993, p. 254). La experiencia de Durgjane es más favorable que la de Mikas y Töne. Ella usaba la estructura gramatical femenina a la hora de hablar sobre sí misma. Aceptando esta condición, sus hijos adoptivos también la llamaban *teto* [tía]. A pesar de ello, a nivel social parece que fue recibida con mucha consideración. El ser docente de la escuela, probablemente le facilitó alcanzar un estatus social de más respeto e igualdad (Grémaux, 1993, p. 267).

En todos estos casos, los comportamientos de las personas del entorno tienen un impacto significativo en el estado de ánimo, la salud mental, así como en la vivencia corporal de la virgen. Los testimonios afirman que Mikas tenía poca confianza en las personas desconocidas y exhibía un estado de ánimo más afligido. A nivel corporal, sus pechos crecieron de forma irregular debido a los frecuentes vendajes. Al contrario, Töne parecía una persona más alegre y con un estado de salud mental más sano. La mejor experiencia fue la de Durgjane, confesando ella misma que se sentía muy satisfecha con su nueva vida (Grémaux, 1993, pp. 248-267).

Virginidad-masculinidad a través de feminidad

La ambigüedad de género de las vírgenes está asociada a la “virginidad”; una noción que la cultura patriarcal vincula con las virtudes masculinas, como la resistencia a los apegos mundanos, la fuerte voluntad y la castidad. Por ello, el cambio de género en la tradición *Virđžina* consta de una narrativa patriarcal, desarrollándose en una dirección de sentido único, es decir de ser femenino a ser virgen y posteriormente a ser masculino. En este proceso los valores masculinos pasan a ser las cualidades asociadas a la virginidad, por lo que se dice “virgen” a una persona biológicamente femenina, cuyos rasgos son los mismos valores

⁹⁰ La costumbre de su tribu no permitía que los hombres lamentaran en público la muerte de una persona femenina.

atribuidos al género masculino, como la fuerza, la pureza, la resistencia, etc.

A nivel práctico, la virginidad sirve como una potente herramienta moral, impidiendo a las mujeres solteras que tengan hijos considerados “bastardos” (Grémaux, 1993, p. 268). Sin embargo, ser virgen no es una cualidad fija ni perpetua, sino variable y dependiente del nivel del compromiso de cada practicante y la sociedad en que se inscribe. Esto exige estudiar la función del término virgen en el contexto clásico y en la tradición balcánica: se dice *Virgo* (virgen) en latín a una persona femenina soltera y sin compromiso matrimonial, mientras el uso de *intacta* junto con *Virgo* crea un sentido más restrictivo, haciendo referencia a una persona femenina que no ha tenido relaciones sexuales antes de la renuncia al matrimonio (p. 268). Ahora bien, la situación en la práctica balcánica es distinta. *Tobelija*, otra designación usada en lugar de *Virđžina*, es un término serbio y montenegrino, derivado de *Tövbe*⁹¹ que significa “juramento” y funciona como una doble garantía, asegurando que la virgen no solo debe renunciar al matrimonio, sino a su feminidad (Vivod, 2021 [en línea]).

En resumen, ya sean *Virgo*, *Virgo intacta* o *Virđžina*, todas son personas biológicamente femeninas, aunque las vírgenes juradas se comportan más como hombres, lo que las distingue de otras vírgenes. Una virgen jurada es una combinación de muchas referencias contradictorias, por lo que en serbio la determinaban con el prenombre *on* [él] y también con *ona* [ella], llegando a llamarla *momak-djevojka* [chico-chica] (Grémaux, 1993, p. 277). Esta expresión hace referencia a un ser que no es masculino ni femenino, sino un conjunto de ambos géneros; en otras palabras, un fenómeno *intergénero* que vive en una condición transitoria y no binaria, caminando entre su “Yo: feminidad” y “Otro: masculinidad”.

Virgenes. Cualidades y comparaciones

	<i>Virgo</i>	<i>Virgo intacta</i>	<i>Virđžina / Tobelija</i>
Objetivos	Impedir la reproducción de hijos bastardos.	Impedir la reproducción de hijos bastardos.	Compensar la falta de varones en la familia, de manera permanente.
Acto	Renunciar al matrimonio.	Renunciar al matrimonio.	Renunciar al género femenino y al matrimonio.
Características	Soltera, pura y resistente.	Soltera, pura y resistente.	Soltera, resistente y permanente.
Actuante	Biológicamente femenina.	Biológicamente femenina.	Biológicamente femenina.
Sujeto de representación	Virgen.	Virgen intacta.	Hombre de familia u hombre social.
Agente receptor	Convivientes Sociedad de pertenencia.	Convivientes Sociedad de pertenencia.	Personas de la familia de la persona que hace el juramento y los/as habitantes del pueblo.

Género reciclado/reciclaje de género. Estrategias y aportaciones

Lo que ocurre en la práctica *Virđžina* tiene que ver con el reciclaje del género, su

⁹¹ Un término turco de origen árabe y en la terminología islámica significa a regresar del pecado a Dios. Esto ocurre cuando una persona después de cometer un pecado se siente culpable y decide jurar no volver a cometerlo.

performatividad y manifestaciones corporales. La persona que renuncia a su género no solo cambia los aspectos corporales asociados a su feminidad, sino que también pretende comportarse en modo masculino. Si bien es cierto que esta práctica es una solución patriarcal para compensar la falta de la figura masculina, aunque para mucha gente imbuida en este sistema una persona jurada ya no es ni una mujer ni un hombre, sino una virgen (Grémaux, 1993, p. 281); en otras palabras, una existencia biológicamente femenina, a la que se le permite renunciar a su feminidad y ponerse en el lugar del hombre, gracias a su juramento de virginidad.

En este sentido, un acto excluyente como la renuncia al género femenino para mantener viva la narrativa masculina dominante se convierte en una estrategia de reciclaje y desidentificación que busca romper con la versión patriarcal de los modelos binarios. Las personas que juran pueden sobrevivir dentro de este sistema y transformarlo desde dentro. Este aspecto se refleja en la última escena de la película de Karanović (1991), cuando Paun, una virgen mayor, mata a Timotije, padre de Steven, la nueva virgen. Su acto, de hecho, es una estrategia de reciclaje, haciendo referencia simbólicamente a la necesidad de acabar con el patriarcado.

A nivel performativo la costumbre balcánica consta de un funcionamiento parecido al del reciclaje teatral del género: un agente actuante/intérprete encarna a otra persona/papel/personaje con el género opuesto. El resultado final a menudo no es lo que espera el sistema, ya que la mayoría de las vírgenes juradas analizadas no se comportan como hombres ni como mujeres, sino como personas no binarias, generando ambigüedad y contradicciones (Grémaux, 1993, pp. 249, 258 y 260). Esta condición es la que Butler plantea a través de la performatividad y la inscripción no binaria de género y sexo “una lesbiana va más allá de la oposición binaria entre mujer y hombre; si se quisiera, podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre” (pp. 227-228).

La ambigüedad de las vírgenes en la práctica *Virdžina* nos recuerda a las patas de una mesa de taracea, ubicada en una de las capillas del monasterio de la Cartuja, las cuales tienen la forma de una figura mitológica híbrida con el cuerpo de un animal, los pechos femeninos humanos, y el rostro de un hombre con barba⁹² (Fig. 2). La combinación de las referencias de ambos géneros, barba y pechos femeninos sobre el cuerpo de un animal desconocido sin género/sexo concreto da lugar al nacimiento de una figura híbrida y andrógina, cuya apariencia no binaria está asociada a su función intermedia, es decir conectar el suelo y el tablero de la mesa por un tiempo indefinido. Esta condición hace referencia simbólicamente a dos esferas opuestas, la tierra y el cielo, lo divino y lo humano, lo mortal y lo inmortal; al igual que Atlas, el titán al que Zeus condenó a cargar la bóveda celeste sobre sus hombros hasta el fin del mundo.

⁹² Según Ceferino Navarro, conservador del Monasterio de la Cartuja, no hay ningún dato publicado sobre la mesa, siendo posiblemente una donación relativamente reciente (comunicación personal no editada vía correo electrónico, el 24 de octubre de 2022).



Figura 2. Mesa de taracea.

Nota. Por Zekri, S. 2022. Fotografía. Las patas de la mesa de taracea con la forma de una figura híbrida y ambigua, Monasterio de la Cartuja, Granada. Recuperado del archivo propio.

Las vírgenes balcánicas también viven en un estado intermedio e indefinido, entre la masculinidad y la femineidad, lo femenino biológico y lo masculino social, lo cierto y lo incierto, siendo responsable de la familia para el resto de su vida. Ganar la posición del hombre de familia está asociada a la virginidad, por la que la persona jurada debe despojarse de su femineidad, reemplazándola por la masculinidad. Este acto genera muchas confusiones y contradicciones dando como resultado la construcción y performatividad no binaria del género.

En tales circunstancias, el estado tercero llega a tener cierta validez, a lo que Grémaux define como “tercer género” (1993, p. 280), haciendo hincapié en el estado *intergénero* y/o *transgénero* de las vírgenes juradas. Su propuesta no es una mera combinación estereotipada de gestos y rasgos físicos para definir una nueva identidad de género, sino un bricolaje creativo y delicado, del cual emerge una existencia humana genuina con una forma de vida diferente. Esta afirmación pone de manifiesto cómo una costumbre patriarcal, sin planificación previa, da a luz a un fenómeno no binario en lugar de construir el género masculino; un discurso considerado controvertido, tanto en su época como hoy en día.

El “tercer género” no sólo existe en la vida real, sino también en el contexto teatral, surgiendo concretamente de la relación del intérprete y el personaje, en la que el cuerpo del actor sirve como una superficie, sobre la que se construyen los comportamientos del personaje, al igual que la construcción de la figura del hombre social sobre el cuerpo de la persona que jura. Esta afirmación tiene más sentido una vez que un/a actor/actriz representa un personaje con el género opuesto al suyo. En principio, ambos, actor y personaje, muestran mucha resistencia para iniciar la conversación, aunque finalmente se diluyen el uno en el otro. De este encuentro, surge una nueva existencia, cuyo cuerpo es el mismo cuerpo del agente actuante, mientras su apariencia y comportamientos están influenciados tanto por los de su intérprete como los de su personaje.

Las aportaciones de los métodos de interpretación enriquecen aún más las dinámicas y subversiones de género, tanto en el teatro como en la tradición *Virđžina*. El sistema de Stanislavski se centra en la interiorización del papel, permitiendo al actor conectar emocionalmente con el personaje que representa; el distanciamiento brechtiano invita al

agente receptor a reflexionar sobre la construcción social del género y su artificialidad en el teatro; y entrar en el estado trance en el teatro pobre de Grotowski permite al intérprete crear un espacio donde la performatividad de género/sexo se puede explorar de manera más tangible a través de expresiones corporales. Juntos, estos enfoques permiten que el “tercer género” se revele no solo en el escenario, sino que también influya en la percepción del público.

Todo este proceso, ya sea en la tradición balcánica o en el teatro, desde el momento en que un/a agente actuante asume un papel del género opuesto hasta que nace una nueva identidad, se define como el reciclaje del género, su performatividad y manifestaciones corporales. Esto implica la reinterpretación y reconfiguración de identidades de género a través de la gestualidad y las acciones físicas del agente actuante; un discurso que resuena con la performatividad de género butleriana: el género como una construcción social se inscribe sobre la superficie del cuerpo mediante una serie de actos repetidos (1999/2011, pp. 253-277). El resultado a menudo es una condición contradictoria y transitoria, en la que el cuerpo siente una cosa, aunque expresa otra; en otras palabras, una nueva existencia en un cuerpo vivo con rasgos ambiguos.

Esta afirmación se pone de manifiesto a través de la autodefinición de una virgen jurada “I am a maiden with a man’s heart in my chest” [soy una doncella con corazón de hombre en el pecho] (Grémaux, 1993, p. 277, traducido por Sabri Zekri, el 25 de septiembre de 2023). Como se observa la interlocutora se encuentra en una condición transitoria, caminando entre los dicotómicos paradójicos. A nivel exterior y corporal se identifica como una doncella, aunque interiormente, se siente un hombre. Considerando que esta persona es biológicamente femenina, la performatividad y dinámica del género masculino a veces no coincide con su ser interior. Por un lado, se comporta como un hombre para proteger a su familia; por otro, desea regresar a lo que era antes del juramento. Del mismo modo, su performatividad corporal está afectada por las inscripciones socioculturales del género masculino, lo que genera contradicciones y discordancias en la gestualidad, la forma de hablar, el tono de voz, la apariencia, entre otros aspectos.

En tales circunstancias, se concede cierta validez al estado *intergénero*, lo que en nuestro discurso hemos definido como el género reciclado. La reflexión de esta virgen sobre sí misma hace también recordar la apertura del primer acto de *La Oresteia* de Esquilo, en la que el centinela describe la cualidad andrógina de Clitemnestra, la dueña del palacio: “ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐπιζῶν κέαρ. [vv. 10-15]” [Tal es el dominio de un expectante corazón de mujer con pensamientos de hombre] (Esquilo, 2021, p. 57, traducido por Calvo Martínez). Lo que dice este personaje refleja la complejidad de la identidad de género, apuntando a que el corazón como una zona más feminizada puede albergar pensamientos y deseos tradicionalmente considerados masculinos. Esta condición está asociada a la performatividad social ambigua de género en Clitemnestra; por un lado, es una mujer, madre y reina; por otro, se encarga de tareas que el sistema patriarcal atribuye a los hombres: gobernar el palacio en la ausencia del rey, llevar a cabo un golpe de estado y matar a su esposo con un hacha. Su forma de vivir y sus intenciones masculinas desbordan la performatividad e inscripciones binarias de género/sexo, desafiando así las normas sociales establecidas.

Es cierto que hay mucha diferencia entre ambos casos, ya que la virgen pertenece a un

contexto real, mientras que Clitemnestra es un personaje teatral creado por la imaginación de un ser humano. Sin embargo, la complejidad de género y su relación con la masculinidad es un punto común entre ambos casos. Tanto Clitemnestra como la virgen deben ponerse en el lugar masculino, realizando las tareas atribuidas a los hombres: mandar, gobernar, aparecer y hablar en público, proteger su territorio, cuidar de la familia, etc. La postura social del hombre, por un lado, les da mucho poder, por otro, afecta a su identidad, creando ambigüedad entre su femenino biológico y la imagen social de lo masculino.

Las paradojas de género en ambos casos no sólo ocurren a nivel conceptual, sino también a la hora de interpretar a una persona con el género opuesto. En ambos casos, el género de quien actúa y el del papel se influyen uno en el otro, dando como resultado la ambigüedad y el no binarismo. En cuanto a la virgen, la situación es más sencilla, puesto que la interpretación de género opuesto solamente ocurre una vez, una persona femenina representando el género opuesto al suyo.

Sin embargo, Clitemnestra es un caso más complejo. Teniendo en cuenta que en la Grecia Antigua a las mujeres no les estaba permitido hablar en público (Blundell, 1995, p. 128), en el teatro los personajes femeninos fueron interpretados por los hombres. Debido a esta razón, la interpretación de este personaje contiene dos pasos; en primer lugar, un intérprete masculino interpreta el papel de Clitemnestra; y, en segundo, este personaje dentro de la historia se encarga de las tareas de Agamenón, el rey (Esquilo, 2021, p. 17). De este modo, la construcción de género opuesto es más compleja, es decir, Clitemnestra, un personaje femenino con intenciones masculinas se construye sobre el cuerpo de un actor masculino.

***Virđžina* y Clitemnestra. Cualidades y comparaciones**

<i>Virđžina</i>	Clitemnestra
La vida real.	Teatro dentro del teatro.
Intérprete femenina renuncia a su género.	Intérprete masculino no renuncia a su género.
El papel del hombre social es el sujeto de representación.	El papel de Clitemnestra es el sujeto de representación.
La interpretación del género opuesto al propio.	La interpretación del género opuesto al propio.
Una persona femenina en la vida real representa el papel del hombre/el cabeza de familia.	Un intérprete masculino encarna a un personaje femenino, que en la historia de la obra se encarga de las tareas del hombre.
Construcción social del género masculino sobre el cuerpo femenino.	Construcción escénica del género femenino sobre el cuerpo masculino.
Actuante <i>intergénero</i> /tercer género.	Actuante con el género reciclado.

Conclusiones

En definitiva, ya sea un caso real o teatral, tomar el papel de una persona con el género opuesto al propio produce cambios y efectos fundamentales en la apariencia y

comportamientos de la persona actuante, dando lugar a un nuevo ser con rasgos no binarios que vive en un estado transitorio y paradójico, lo que el presente estudio reconoce como “el género reciclado”. Esta afirmación pone de manifiesto cómo a través de la reutilización y deconstrucción de ideologías y/o prácticas excluyentes pueden surgir propuestas reformistas. En el caso de la tradición *Virđžina*, que posee una fuerte tendencia patriarcal y misógina, es posible definir discursos de inclusión y diversidad, tanto a nivel social como en el contexto teatral.

Además, la investigación subraya la relevancia de la representación y la performatividad en la deconstrucción del binarismo de género, abordando cómo estos factores pueden ser reinterpretadas tanto en entornos culturales y artísticos. Al explorar las intersecciones entre el teatro y la tradición *Virđžina*, se revela que el arte no solo refleja realidades sociales, sino que también tiene el poder de desafiar y transformar las normas establecidas, proponiendo nuevas estrategias y soluciones, sobre todo con respecto a la igualdad y diversidad de género.

Establecer diálogo entre las teorías de género, las metodologías teatrales y las costumbres excluyentes puede ofrecer un marco poderoso para la reflexión crítica sobre las dinámicas de poder dentro del discurso de género. La intersección de estos ámbitos invita al público/agente receptor a cuestionar y desafiar sus propias percepciones sobre el género y la identidad. Al crear un espacio donde las experiencias no binarias y las narrativas inclusivas pueden ser visibilizadas, se fomenta un ambiente propicio para el cambio social. Así, el escenario de teatro se convierte en un espacio efectivo para la sensibilización, desmantelando prejuicios y promoviendo una cultura más equitativa y comprensiva.

REFERENCES

- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht* (J. Aguirre, Ed.). Taurus.
- Blundell, S. (1995). *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed. y Trad.). Hill and Wang.
- Brecht, B. (1987). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed. y Trad.). Methuen & Co. Ltd.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Routledge.
- Butler, J. (2011). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (4ª ed., reimp.) (M.ª A. Muñoz, Ed. y Trad.). Paidós Iberica Ediciones S.A. (obra original publicada en 1999).
- Case, S.-E. (1988). *Feminism and Theatre*. Routledge.
- Corber, R. J., Valocchi, S. (Eds). (2003). *Queer studies: an interdisciplinary reader*. Blackwell.
- Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies. (s.f.-a). Naghsh (نقش) [dibujo, papel, role, pintura]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/%D9%86%D9%82%D8%B4> (consultado el 05 de mayo de 2024).
- Dehkhoda Lexicon Institute & International Center for Persian Studies. (s.f.-b). Pooshidan (پوشیدن) [vestirse, ponerse]. En *Dictionary of Dehkhoda* [En Línea]. Recuperado de <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/%D9%BE%D9%88%D8%B4%DB%8C%D8%AF%D9%86> (consultado el

- 05 de mayo de 2024).
- Esquilo (2021). *La Orestea* (J. L. Calvo Martínez, Ed., Introd. y Trad.). Universidad de Granada.
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (México)*, 24 (69), 43-60. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4396994> (consultado el 10 de septiembre de 2021).
- Fortier, M. (1997). *Theory/theatre: an introduction* ([1st ed.]). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203141052> (consultado el 01 de agosto de 2024).
- Grémaux, R. (1993). Woman becomes man in the Balkans. En G. Herdt (Ed.), *Third Sex Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (pp. 241-282.). Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16t6n2p> (consultado el 01 de agosto de 2024).
- Grotowski, J. (1971). *Hacia un teatro pobre*, (M. Glantz, Trad.). Siglo XXI Editores S.A.
- Howard, J. E. (1998). Cross-Dressing, the Theatre and Gender Struggle in Early Modern England. En L. Goodman y J. de Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (pp. 47-51). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203143926> (consultado en el 03 de septiembre de 2021).
- Jelić, M. (15 de junio de 2022). *Gender and theatre. An interview with Maša Jelić - Part 2*. Entrevista; Vídeo]. Entrevistada por S. Zekri. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=97tqWI_Hz68 (consultado el 01 de octubre de 2024).
- Karanović, S. (Director). (1991). *Virđžina* [DVD]. Centar Film, Constellation Productions, Maestro Film, Hachette Première et Cie, UGC Images.
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica* (2ª ed.) Nerea.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Naserbakht, M. H. (2007[1386SH.]). *Naghshpooshi dar Shabihjāni: Osūl va qavā'ed-e bāzigari (naghshpooshi) dar shabihjani va ravesh-e sonnati-e shabihjan* [Naghshpooshi (vestir la figura o imitación de papel) en el teatro Shabihjāni. Reglas, convenciones y métodos]. Namāyesh.
- Plavo theatre – theatre laboratory. (s.f.) [Página web]. Recuperado de <https://en.plavopozoriste.org/about-us/> (consultado el 01 de septiembre de 2024).
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between men: english literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.
- Stanislavski, K. (1977a). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (S. Merener, Trad.). Quetzal.
- Stanislavski, K. (1977b). *El trabajo del actor sobre su papel* (S. Merener, Trad.). Quetzal.
- Stanislavski, K. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (S. Merener, Trad.). Quetzal.
- Tarifa, F. (2007). Balkan Societies of “Social Men”: Transcending Gender Boundaries Las sociedades balcánicas de hombres sociales: trascender los límites del género Sociétés balkaniques des hommes sociaux dépassant les frontières de genre. *Societies Without Borders*, 2 (1): 72-92. <https://doi.org/10.1163/187188607X163275> (consultado el 18 de septiembre de 2023).

- Vince Pallua, J. (2014). *Zagonetka virdžine. Etnološka i kulturnoantropološka studija*. Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Virgen juramentada (2023). En *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_juramentada#Comportamiento (consultado el 20 de septiembre de 2024).
- Vivod, M. (2021). Virdžina / Tobelija (Montenegro, Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, Serbia, Kosovo). En G. M. Moisé y A. Ledeneva (Eds.). *Global Informality Project*. Recuperado de [https://www.in-formality.com/wiki/index.php?title=Vird%C5%BEina/_Tobelija_\(Montenegro,_Bosnia_and_Herzegovina,_North_Macedonia,_Serbia,_Kosovo\)](https://www.in-formality.com/wiki/index.php?title=Vird%C5%BEina/_Tobelija_(Montenegro,_Bosnia_and_Herzegovina,_North_Macedonia,_Serbia,_Kosovo)) (consultado el 25 de septiembre de 2024).
- Wolford, L. y Grotowski, J. (2001). Art as vehicle, 1986: Performer. En R. Schechner y L. Wolford (Eds.). *The Grotowski sourcebook* (pp. 376-381). London: Routledge.