

Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances

BEVACQUA, Guillermina /CONICET – UBA – UNLP - mina_bevacqua@hotmail.com

Eje: Cruces entre teoría y práctica en la escena contemporánea

Cátedras Análisis y Crítica del Hecho Teatral e Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino.

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Deformances – Cartografía teatral – Centro Cultural Rojas.

> Resumen

Este trabajo propone realizar una cartografía teatral de los devenires minoritarios en el teatro de la posdictadura. Para ello, en primera instancia, me interesa atender un corpus de artistas que desatendieron las normas de géneros en el Centro Cultural Rojas (CCRR) desde su fundación (1984) a la edición de la revista *El Teje. Primer periódico de travestis en Latinoamérica* (2007-2014). Si bien este último aspecto puede denotar una linealidad temporal y espacial, la misma es fallida ya que, en primera instancia, presenta intermitencias dada la falta de proyectos curatoriales y políticas institucionales que sostengan dicha cartografía al interior del CCRR. En segunda instancia, el corpus de artistas desborda al Rojas porque considera prácticas escénicas y activismos artísticos que no tuvieron el epicentro en la mencionada institución pero que podría incluirlas como prácticas genealógicas desde la que se configura una poética de las *deformances* en el Rojas (Bevacqua, 2013).

Sobre éstas, consideraré los alcances de una cartografía teatral de corporalidades disidentes que incluya pero no se circunscriba a una cartografía meramente territorial y devenga en una *cartografía crítica* (Iconoclastas). Para ello retomaré los postulados sobre un *cartografía deseante* (Perlongher) en diálogo con una *cartografía queer* (Preciado) considerando las potencialidades de sus postulados para reflexionar sobre el corpus mencionado.

> Presentación

Este trabajo propone realizar una cartografía teatral de los devenires minoritarios en el teatro de la posdictadura. Para ello, me interesa atender un corpus de artistas que desatendieron las normas de géneros en el Centro Cultural Rojas (CCRR) desde su fundación (1984) a la edición de la revista *El Teje. Primer periódico de travestis en Latinoamérica* (2007-2014)¹. Si bien este último aspecto puede denotar una

¹ En el año 2007 como resultado del taller de crónica periodística coordinado por María Moreno sobre una idea de Paula Viturro, nació *El Teje. Periódico de travestis en Latinoamérica*, bajo la iniciativa del "Área de Comunicación" y del "Área de Tecnologías de Género" en conjunto con la Asociación Futuro Transgenérico y con el respaldo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires. El equipo de redacción estuvo integrado por: Marlene Wayar, Diana Sacayán, Tadeo CC, Mauro Cabral, Daniela Vizgarra, Malva, Alma Cátira Sánchez, Ailyn Bruno Viera, Mayte Amaya, Emma Serna, María José Hernández. Además han colaborado con ella: LohanaBerkins, Fernando Noy, Julia Amore, Pedro Lemebel, Martha Ferro, Klaudia con K, Yanina de las Tunas, Ana María Cutuni, Naty Menstrual, Norma internetrava, Mina aymará Quechua Choque Diamante, Katya Romero, Andrea Cepeda, Paula Polo, Ariana Cano, Fabiana Cappodicasa,

linealidad temporal y espacial, la misma es fallida ya que, en primera instancia, presenta intermitencias dada la falta de proyectos curatoriales y políticas institucionales que sostengan dicha cartografía al interior del CCRR. En segunda instancia, el corpus de artistas desborda al Rojas porque considera prácticas escénicas y activismos artísticos que no tuvieron el epicentro en la mencionada institución pero que podría incluirlas como prácticas genealógicas desde la que se configura una poética de las *deformances* en el Rojas (Bevacqua, 2013).

En este sentido, si el Centro Cultural Rojas habita el lugar de la formalidad institucional por la que circularon colectivos de minorías sexuales me interesa también atender de qué modo aquel tránsito fue posible, es decir, de qué modo y a través de qué alianzas y complicidades allí fueron posibles agenciamientos de subjetivación travestil mediante prácticas escénicas. En consecuencia, el mapa de este corpus propuesto presentará tanto un recorrido principal como también sus recorridos adyacentes, sus cruces e intersecciones desde la que se entrama un circuito desde los márgenes de la Capital Federal hacia el corazón alternativo de la Universidad de Buenos Aires.

› **Nodos y derivas cartográficas**

Si bien el diseño de este mapa, en su condición geográfica/temporal, se traza desde la fundación del Centro Cultural Rojas, particularmente implica un tránsito de prácticas escénicas y activismos en espacios autogestionados emergentes tras la crisis del 2001 en la Ciudad de Buenos Aires.

En aquellos años, en la urgencia de la crisis económica, política y social, se intensificó el uso de prácticas artísticas como modos de acompañar los agenciamientos y empoderamientos colectivos en asambleas barriales, territorios ocupados y fábricas recuperadas. Fue en ese marco cuando se creó Giribone, un Centro Cultural autogestionado llamado así porque su primera ubicación quedaba en la calle Giribone en el Barrio de Chacarita. Giribone no solo era un centro cultural sino también un comedero y espacio de apoyo escolar pero también era un morada para aquellos que necesitaban un lugar para vivir. En esa convivialidad con Marlene Wayar, el colectivo Giribone tejó un activismo artístico en cada peña y varieté.² Entre estas, las *Noches Bizarrras* fueron el espectáculo teatral que, como su nombre lo dice, estaba conformado por bizzarrías.³ El doble juego de la acepción del término bizzarro fue escenificado tanto en su versión humorística y derivado de lo extraño, raro y diferente, como en su acepción original de bizzarría, valentía, coraje: “En un mundo de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”, denunciaba la activista Lohana Berkins para referirse a la condición de violencia y marginación a la que se ven sometidas las personas trans en general, y travestis en particular.

De este modo, entre la reivindicación de aquello que la travestofobia reinante considera como risible y el empoderamiento y visibilización hacia el colectivo de travestis, en las *Noches Bizzarras* se desarrolló un intenso *artivismo*, es decir, un cruce entre el activismo y el arte. En esa necesidad de inventar (e inventariar) palabras, las *Noches Bizzarras* reterritorializaron el viejo varieté, le dieron un nombre a aquellas prácticas de resistencia artística y re actualizaron prácticas escénicas en las que las travestis y maricas transformistas han transitado escenarios porteños de antaño.⁴ El espectáculo, en complicidad con organizaciones de travestis, entre ellas ALITT y Futuro Transgenérico, fue tomando cuerpo travestil presentación tras presentación. Y, si Susy Shock encontró en Marlene Wayar *el sentido del taco puesto*, la participación de travestis como Klaudia con K, Dominique Sander (nombre artístico de Norman Girard) y Julia Amore reterritorializaron a Giribone en general, y a las *Noches Bizzarras*, en particular, las demandas y agenda del colectivo de travestis hacia el año 2007. El tráfico entre prácticas escénicas y agendas políticas intensificó el perfil del espacio cultural autogestionado y empoderó al propio colectivo de participantes travestis.

Carla Lacci, Ernesto, Alejandra “Sisi” Lobato, Solange Bari, Gabriela Bellissa, JorgenlinaHowe, Blas, Aloha Bruno Viera, Valeria Licciardi, Patricia Schugt, Laura Colipe, Marixa del Gondolín, MaiamarAbrodos y Carla Morales.

² Marlene Wayar es una de las activistas trans más reconocida. Es fundadora de *Futuro transgenerico* y fue la directora de *El Teje*.

³ Las *Noches Bizzarras* nacieron en el mismo año que se estrenó Bizzarra de Rafael Spregelburd en el Centro Cultural Rojas (2003). Si bien no consideramos pertinente establecer una direccionalidad poética entre los dos espectáculos nos interesa atender los tráficos y contagios semánticos. Al tiempo que es otro dato menor pero significativo a nuestra cartografía el hecho de que la puesta de Rafael Spregelburd haya sido estrenada en el Rojas y este sea el centro de la cartografía que intentamos establecer. Es decir, que los flujos entre los espacios es posible de establecer y las conexiones temporales sobre lo bizzarro hacia el 2003 también es válida.

⁴ Cfr. Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varieté en Buenos Aires. 1900- 1925*. Buenos Aires: Corregidor.

En esos cruces entre el colectivo de travestis y el *artivismo* allí gestado, las *Noches Bizarrras* fueron invitadas a participar de la presentación de *El Teje* en el Centro Cultural Rojas. De este modo, el Rojas como espacio institucionalizado, una vez más, dio cuenta de su porosidad y carácter alternativo en la recepción de sus propuestas. Sin embargo, si bien para el Rojas este cruce ocurrió como tantos otros más, para el colectivo de artistas de las *Noches Bizarrras*, y en especial para Susy Shock, quien por primera vez se presentaba en Buenos Aires para un público más allá de Giribone, fue más que significativo por haber llegado a la paradigmática calle Corrientes, aunque sea de este lado de Callao.⁵

Hacia el 2008, el tránsito posible entre espacios autogestionados e instituciones hegemónicas daba cuenta de una nueva etapa y de un nuevo orden de los movimientos y colectivos consolidados hacia la crisis del 2001. Mi participación activa en aquel circuito configuró una metodología de trabajo para el desarrollo de la presente investigación. Desde la antropología se puede considerar que desarrollé una investigación participante o que realicé una investigación de carácter etnográfico, incluso, que realicé trabajo de campo en la asistencia a los espectáculos. Consideraciones válidas para dar cuenta de una condición de inmersión y participación de los/las investigadores/as en sus procesos de reflexión. De acuerdo a los postulados de Dubatti, este rol de investigador-participativo se encuentra en pleno crecimiento propio del panorama actual de las Ciencias del Arte en las que el investigador se vuelca hacia la aplicación social de su trabajo (Dubatti, 2014: 83-84). Si bien este tránsito de los investigadores hacia lo social es válido también es necesario considerar reflexiones críticas sobre el flujo del saber/poder. En este sentido, se trata de una implicancia mutua en la que investigadores, inmersos en campos políticos-sociales activos, son avalados por la academia al considerar sus trabajos como productivos para insertar sus líneas de investigación en un campo académico más complejo en el que las Ciencias Sociales y Humanidades son perspectivas de estudio necesarias en la construcción de un Estado inclusivo y “diverso” aunque con marcados procesos mercantilizantes propios del *capitalismo cognitivo*⁶.

En mi labor, desde un perfil entre colaborativo y participativo, mantuve diálogos y entrevistas con los/as artistas que conforman el corpus que aquí presento. Estas charlas fueron consustanciales para el devenir del desarrollo de mi investigación. Entre ellas, fue a partir de un diálogo que mantuve con Naty Menstrual (2013) donde surgió el neologismo de las *deformances* como un juego de palabras entre *performances* y *deformar*. Es decir, *performances* en las que se deforman los binarios y hegemónicos modelos corporales. Las *deformances*, como categoría, configurarían una modalidad escénica capaz de, por un lado, desplazar conceptos mercantilizantes como el de *teatro queer*⁷, y por otro lado, aglutinar diferentes modalidades escénicas del travestismo. Desde esta perspectiva, el CRR opera como centro cartográfico aglutinador de prácticas escénicas generadas en otros espacios de agenciamientos micropolíticos (como por ejemplo, las fiestas del Carnaval, las Marchas del Orgullo LGTBI y las prácticas performáticas en fiestas privadas o espacios autogestionados) donde las travestis, en particular, desarrollaron determinadas matrices de representación como modos de subjetivación frente al control, estigmatización y discriminación social. Para el diseño de esta cartografía teatral de las *deformances* en primera instancia, describiré el corpus de artista por el que está formado y para finalizar, a modo de cierre, ahondaré sobre reflexiones particulares sobre la necesidad de desarrollar cartografías de la disidencia sexual en el arte más allá de la mera territorial geográfica.

› **El corpus**

El corpus de artistas está conformado por Batato Barea, *el primer clown travesti literario*, como él mismo solía definirse. Por la radicalidad e intensidad de su trabajo, su poética fue una de las más destacadas dentro de lo que se denominó el teatro del *Cuestionamiento y la parodia* (Pellettieri, 2001) o el *Nuevo teatro argentino* (Dubatti, 1995). Entre la *liminalidad* (Dieguez, 2010 y Dubatti, 2015) del arte y la vida, Barea no escindió su persona de su personaje y fue a partir de su *dramaturgia corporal*⁸ que en el Centro Cultural Rojas comenzó a

⁵ En la Ciudad de Buenos Aires, el circuito hegemónico de los teatros está ubicado desde la Av. Callao hacia el bajo de la Ciudad. El Centro Cultural Rojas está ubicado tres cuadras antes de Callao en sentido contrario del bajo y el circuito hegemónico.

⁶ Cfr. Micropolíticas de la desobediencia sexual en el Arte, 2015.

⁷ Cfr. Bevacqua, 2013b.

⁸ Actualmente estamos considerando los alcances de esta categoría. En próximos trabajos desarrollaremos sus particularidades.

respetarse la identidad de género auto-percibida cuando aún los edictos policiales tenían plena vigencia y reprimían a aquellas personas que se exhibían en la vía pública con ropa “del sexo contrario”.⁹

Desde entones, la figura de Barea operó como *rizoma* (Deleuze y Guattari, 2002) a través del cual un sector del movimiento de travestis de la Ciudad de Buenos Aires construyó su horizonte de visibilidad y cuestionamientos a las estancas categorías de género.

Desde el año 2006/2007, a partir de un diálogo continuo tanto con Susy Shock como con Marlene Wayar, adscribí la referencialidad establecida entre el proyector creador de Barea y su actualización en la propuesta editorial de *El Teje. La primera revista de travestis en Latinoamérica* en particular y el Área Tecnologías de Género del Centro Cultural Rojas en general. Tal referencialidad quedó establecida por Marlene Wayar en las diferentes actividades allí desarrolladas siendo la convocatoria de los festejos por los *30 años del Rojas* la más paradigmática. En aquella oportunidad, el *flyer* de difusión del evento constó de una fotografía del primer plano de Barea seguida de una interpelación de la Marlene Wayar: “¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato?”.

Como mencioné anteriormente, el corpus de artistas desborda al Rojas como epicentro de las *deformances* de género. Fue en las salidas de las murgas del carnaval porteño donde Batato conoció a Klaudia con K, La Pochocha y Lizzie Yohai y las invitó a participar en sus espectáculos. Sobre aquella salida, nos reconstruye Fernando Noy:

Fue en 1986. En esa primera salida íbamos atrás de ellas. También estaba La Pochocha. Fuimos con Batato que era como una Giulietta Masina; Gumier Maier se hacía llamar Brunilda Bayer y era una especie de Hana Shigula con Kim Novack; La Alejandro era más Claudia Cardinale, una diosa; y Humberto era más Katherine Hepburn. Yo era la Dietrich. (Noy en Bevacqua, 2015)

Desde esta perspectiva de apertura a la des-identidad genérica propuesta hacia los años '80 por Barea, también abordamos la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto, particularmente en el *Match de Improvisación* realizado en la década del '90 en el Centro Cultural Rojas. Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que, sin la intensidad de los '80, el perfil institucional del Centro Cultural Rojas continuó a lo largo de la década del '90. En tal perfil se profundizó el interés de la institución de reafirmarse como *laboratorio de la diferencia* (Calzón Flores, 2009), aspecto desarrollado por la labor del Área Queer (1995-2004) en general, y en particular, por la dramaturgia corporal del actor y performer Mosquito Sancineto, desde su des-identidad genérica (andrógina), podríamos considerar que se refuncionalizaron las matrices de teatralidad de la dramaturgia corporal de Batato Barea.¹⁰

A su vez, el *Macht de improvisación* era acompañado por porristas como Klaudia con K y Peter Pank, quienes también participaron del devenir del Rojas del '80 y el del '90. En lo que respecta a Klaudia con K desde 1988 trabajó en espectáculos recitando poesías.¹¹ Entre las obras realizadas en el CCRR junto a Barea se encuentran: *El método de Juana de Ibarbouru y Alfonsina y el mal* (1990); *Y Las locas que bailan y bailan* (1991).

Mientras que Peter Pank, siendo estudiante de la Escuela de Cine de Avellaneda, le realizó una entrevista a Barea para un trabajo práctico sobre el género documental. El mismo se llamó *Batato* y fue proyectado en el Homenaje realizado en el Centro Cultural Rojas (1992) tras el primer aniversario del fallecimiento de Barea. En la misma oportunidad, también se proyectó *Batato Barea y los 14 pavos reales*, cortometraje co-realizado por Peter Pank y Maria Cerelli. Este reunía, además de la entrevista mencionada, material de archivo de diferentes épocas (Marchetti, 1992).

⁹ Los *Edictos policiales* eran figuras jurídicas aplicadas por la policía provincial y federal con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. En el año 1949 se sancionaron dos contravenciones que apelaban a las travestis directamente. El Artículo 2° F señalaba que serían reprimidos “los que se exhibieren en la vía pública con ropas del sexo contrario”. Y el Artículo 2° H, a través del cual serían también reprimidas “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaren o se ofreciesen al acto carnal” (Berkins y Fernández, 2005: 40).

¹⁰ La distinción entre travestis y andróginos realizadas proviene de la percepción de los/as mismos/as performers de acuerdo a sus declaraciones en la prensa. No me interesa establecer de modo taxativo el juego de las categorías mas si intento resaltar el cuestionamiento a las categorías de género bajo la figura que emerja, sea travestismo o androginia.

¹¹ Hoy en día la incorporación de no actores a la escena es un procedimiento artístico propio de la poética del biodrama. Valga la consideraciones de las matrices de renovación de Barea quien por un lado, llevaba a escena a no actores ya sea Klaudia con K, la Pochocha, Lizzie Yohai o su propia madre. Y, por otro lado, no se identificaba con la categoría de actor porque “lo aburría”. Esta observación también debe ser puesta en consideración del *teatro malo* promocionado por Vivi Tellas en el Rojas.

Sin embargo, el mayor alcance de Peter Pank fue la realización de *La peli de Batato* en co-dirección con Goyo Ancho (2011), a partir de los archivos conservados en el Museo de Batato Barea cedidos por Seedy González Paz, curador, y actualmente, albacea de Barea.

Tanto Mosquito Sancineto como Klaudia con K y Peter Pank, desarrollaron una des-identidad genérica propia del movimiento del cual emergen, resultando el *Macht de improvisación* el espacio de consolidación de sus dramaturgias corporales.

... Por eso buscábamos los mismos espacios. Porque cada uno venía de lugares grises, sin vuelo, que aparentaban. Por el contrario, esos espacios era un oasis. Éramos como los rebeldes que teníamos la causa de encontrarnos con otros rebeldes. Y el arte nos envolvía (...) Nos juntábamos y hacíamos una construcción colectiva de hechos artísticos porque veíamos los ejemplos de otros, teníamos referentes, entre ellos, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Tortonese (Sancineto en Bevacqua, 2015).

En un movimiento similar a lo realizado años antes por Barea, Sancineto trabajó con determinadas personas “para que sean reconocidas, para que no sean más burladas, para que sean tomadas en cuenta. Porque la gente tiene la mala costumbre de pensar que lo que recibieron como educación es lo único que necesitan para ejercitar la mirada y todo lo que no está dentro de lo que se educaron no existe” (Sancineto en Bevacqua, 2015). Tal aspecto fue concretado en el festival *Destravarte* organizado por Sancineto desde el año 2008. En este, y como su nombre lo indica, Mosquito conjugó su proyecto creador de *destrabar* las mentes, cuerpos y espíritus teniendo como protagonistas a las *travas* (travestis en la jerga popular).

En la primera década de los 2000, tanto en los espacios habilitado por Sancineto (por entonces, las *Fiestas de Puta madre*)¹² como por la creación del *Área de Tecnologías de Género* (2005, en reemplazo del *Área Queer*) y otros espacios autogestionados emergentes en el contexto de la crisis del 2001 se consolidó una cartografía teatral de devenires minoritarios.

Las *performances* realizadas en las diferentes presentaciones de lanzamiento de *El Teje* fueron los eventos de mayor envergadura en el que el CCRR reconoció la libre identidad de las personas trans en general y las travestis en particular.¹³ Aquella ocasión fue acompañada por las *performances* de Julia Lagos y Dominique Sanders, Julia Amore, Naty Menstrual y Fernando Noy.¹⁴ Consideramos que cada una de ellas presentaron diferentes devenires des-identitarios no regidas por una estética teatral unificada. No obstante, si las aunó una propuesta ideológica común, propia de la modalidad escénica en las que las adscribimos: las *deformances* (de género).¹⁵

Las dramaturgias corporales de Julia Lagos y de Dominique Sander se desarrollaron a partir de la refuncionalización del modelo de *vedette* del teatro de revista y murgas de carnaval porteñas. Ambas performer realizaron su presentación mediante *lip-synch* melódicas.¹⁶

Por su parte tanto Naty Menstrual, Susy Shock y Fernando Noy, desde sus *performances* desbaratan lo hombre y mujer recuperando también la poética batatesca.

¹² Las *Fiestas de puta madre* continuaban la propuesta por Sancineto en Ave Porco, La Age y los boliches en los que se presentaban en la década del 90. Si bien fui habitué de las fiestas, recupero la descripción de Lux (cronista colectiv* del Suplemento Soy del diario Pág.12): “Si el icono under porteño Mosquito Sancineto te invita a su fiesta, ya sabemos que no es una fiesta cualquiera, ya que por su loca cabecita no pasan ideas, como carnaval carioca con sombreros de cotillón. Y sus amigxs y seguidorxs son de los más variados gustos y colores, pero todxs, con las mentes y los partes bien abiertas (...) Llegué al salón que por la fachada parecía que estaba entrando al cumple de 15 de alguna compañerita del secundario; pero enseguida la mitad hombre-mitad mujer Paula y la pulposa Daniela me reciben y me doy cuenta de que de 15 sólo tenemos los tacos (...) En el escenario aparecieron el anfitrión y su co-equiper, Mosquito y Ariana Cano, dando la bienvenida e iniciando el jolgorio. Segundos después, una voluptuosa y entangada mujer, de sexo original y lolas tuneadas, apareció en medio de la pista, para ser pintada con colores flúo por todos los concurrentes y hacer un body-painting colectivo. Bailó árabe Klaudia con K, cantó lírico José Francisco Pilquimann y los dominicanos RD Family llenaron de hip-hop y reggetón la noche” (Lux, 13 de febrero de 2009).

¹³ Las identidades *trans* van más allá de las identidades travestis aquí mencionadas. Marlene Wayar refiere al término como un paraguas conceptual en el que caben figuras similares pero no iguales.

¹⁴ Si bien cada *performance* fue presentada de manera unipersonal elegimos describir los pares de Julia Lagos y Dominique Sander por que ambas desarrollan su número tal *vedettes* del teatro de revista. En igual sentido, delimitamos el par Naty Menstrual y Fernando Noy por que las dos *performances* constan de la lectura de poesías (Cfr. Bevacqua, 2012).

¹⁵ Si bien aquí trabajaremos sobre la noción de las *deformances* desde una perspectiva de géneros me encuentro ampliando el dispositivo hacia aquellas propuestas estético-artísticas que desanden modelos corporales hegemónicos, entre ellos, los de diversidad funcional. Desde esta perspectiva abordé los trabajos de Liz Gibson, www.deformanceart.com y Post Op, www.postop-postporno.tumblr.com

¹⁶ *Lip-synch*, en inglés o fonomímica en español, es la sincronización de los labios que finge una reproducción grabada ya sea propia o ajena.

Al tiempo que Julia Amore y Camila Sosa Villada, se caracterizan por responder a marcos más tradicionales del lenguaje teatral haciéndose cargo de la dramaturgia escénica a partir de las escrituras de los textos dramáticos y actuación. Para los festejos de los *25 años del Rojas* (2009), Julia Amore presentó su unipersonal *Solas* y Camila Sosa Villada, *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti*.

En la misma línea de Julia Amore y Camila Sosa Villada, aunque centrada en una dramaturgia predominantemente corporal, el corpus también está conformado por *Requiem para un alkaravan*, obra performática realizada por Lukas Avendaño (Oaxaca, México) en la última presentación de la revista (2012). Para finalizar, esta investigación no puedo dejar de considerar una de las matrices de las *deformances* de género desde la que se traza esta cartografía, las prácticas performativas del carnaval reconstruidas a través del relato de Malva. Mediante un dispositivo ameno de entrevista pública Malva mantuvo un diálogo escénico con Marlene Wayar en la segunda presentación de *El Teje* (CCRR, Mayo de 2008). Allí, por primera vez, la historia de vida de Malva (con sus 90 años) conmovió a una sala llena. Malva sobrevivió a la persecución sexogenérica gestada desde los años 40 en el peronismo bajo la figura de los edictos policiales y al terrorismo de Estado de la década del 70. Instalada en Buenos Aires, desarrolló su oficio de vestuarista teatral en la década del 50/60 en grandes compañías del teatro de revistas y en murgas de la ciudad de Buenos Aires. Desde este corpus de artistas esbozado y en el deseo de configurar una cartografía teatral intervenida por los devenires minoritarios obliterados en nuestra historia teatral bajo la consideración de “nuevas corporalidades” emergentes en el teatro de la posdictadura intentaré abismarme a pensar tales prácticas y performances transgrediendo marcos teóricos tradicionales específicos del campo teatral. Es decir, busco “una visión crítico-teórica más allá de las posiciones tradicionales que habían considerado al teatro como un sistema semiótico cerrado” (Carlson, 1997: 497 citado en Dieguez, 2007:13).

› **¿Cuál sería la particularidad de esta cartografía teatral?**

Para una metodología de estudios del teatro comparado, Jorge Dubatti señala “La cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral: los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en la investigación” (2008: 67). Y propone modelos de cartografía para “el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continentes...)” (Dubatti, 2008: 68).

Si bien el diseño cartográfico que propongo incluiría la dimensión geográfica, quisiera extender la reflexión hacia una cartografía crítica (Iconoclasistas, 2013). Ésta última advierte que “Los mapas tradicionales no incluyen la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas, y los imaginarios sobre los mismos, y la permanente mutabilidad a la que están expuestos” (Iconoclasistas, 2013: 78). Por ello, desde esta perspectiva me interesa atender, una cartografía que contemple los territorios como disputas del poder, que tensione las cartografías oficiales, complejice el entramado cartográfico en su dimensión social y que configure una dimensión cartográfica de la corporalidad en general, y en particular, una cartografía de devenires de subjetivación travesti.

Sin embargo, ante la problemática de capturar y cristalizar los sentidos en una cartografía corporal, me pregunto, ¿Cómo evitar que este trabajo tienda a serializar subjetividades y cargarlas de modos artificiosos de clasificación que produzcan un aplanamiento de las singularidades? Tal vez mediante la imperiosa necesidad de habitar la fuga, devenir incapturable, siguiendo las pautas de una *cartografía deseante* (Perlongher, 1991), encontrando puntos de pasajes y articulación, de intensidades en fuga. “Toda vez que una problemática de identidad o de reconocimiento aparece, estamos frente a una amenaza de bloqueo y de paralización del proceso” nos advierte Guattari (en Perlongher, 1997: 70). En consecuencia, sostiene Perlongher, una cartografía de una micropolítica minoritaria no pretenderá congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos sino provocar el estallido del sujeto garante de la identidad en la apertura del campo social.

Podría considerar tales presupuestos bajo los lineamientos de la *cartografía queer*, ésta “no propone tanto un análisis en términos de identidad, sino de producción de subjetividad, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad, menos en términos de objeto o cuerpo que en términos de tecnologías políticas y de relacionalidad” (Preciado, 2008).

Es decir, una cartografía que, según Perlongher, no intente fijar, clasificar los cuerpos en determinados análisis “sino que se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se los recorre. El mapa resultante, lejos de restringirse a las dimensiones físicas, geográficas espaciales (...) ha de ser un mapa de los efectos de superficie” (Perlongher, 1997: 65) cuyo principal carácter será la multiplicidad y simultaneidad. En este caso, multiplicidad entendida como la *multitud queer* “una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que los construyen como ‘normales’ o ‘anormales’” (Preciado, 2003). Y una simultaneidad desde la concepción de rizoma de Deleuze y Guattari (2002), un mapa que distanciándose de la figura centro – arbórea configure una figura rizomática de cruces, bifurcaciones y fugas y que se interesa por los márgenes y fisuras.

› **A modo de cierre**

Por lo expuesto, las *deformances* crean una cartografía utópica. Utopía, entendida en su doble sentido. Por un lado, como aquello deseado, añoranza de un tiempo posible, que no tiene más lugar que un cuerpo utópico (Foucault, 2010). Por otro lado, utopía entendida en su sentido etimológico, una cartografía sin espacio, sin lugar, aunque, paradójicamente, sujeto un cuerpo proyectado como *territorio de libertad* (Conceptualismos del Sur, 2012). “Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos” señala Foucault (2010). En este sentido, me interesa atender la dimensión corporal como el propio territorio posible donde el no lugar toma la forma del tiempo, sea del espectáculo o el tiempo del carnaval (Bajtín) para materializarse, para territorializarse, y configurarse también en espacios geográficos, sea el CCRR, Giribone o las Marchas y/o espacios de carnaval. Tales territorios, conformarían una cartografía de corporalidades con locaciones espaciales simultáneas que tejen y entran un mapa como *efectos de superficie* de un territorio geográfico determinado por el flujo, tránsito y contagio de quienes intervienen. En estas intervenciones, los devenires y modos de subjetivación minoritarios se enlazan en alianzas, agenciamientos y complicidades que se producen entre los cruces de nuestros procesos de subjetivación disidentes a un orden heterocishegemónico.

Desde esta concepción, retomo mi propia participación en el trazado de esta cartografía y me animo a parafrasear que si *el machismo no sería un problema de las mujeres, ni el racismo de los negros*, entonces, tampoco el travestismo sería una cuestión de quienes devienen de una condición genérica asignada a otra autopercebida sino de quienes conformamos territorios de libertad para tejer tramas de vidas posibles a través de prácticas de subjetivación colectivas, como pueden ser, las prácticas escénicas y la reflexión sobre ellas.

Bibliografía

- Berkins, L. y Fernández, J. (coords.) (2005). *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Plaza de Mayo.
- Bevacqua, G. (2015). "El devenir travesti en las deformances teatrales del Centro Cultural Rojas. Apuntes para pensar categorías de nuestro campo teatral desde la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto". *Revista Argus-a*. V (18) [en línea]. ISSN 1853-9904. Consultado el 02 de octubre de 2015 en <http://www.argus-a.com.ar/teatro%20latinoamericano-latin%20american%20theater/1054:el-devenir-travesti-en-las-deformances-teatrales.html>
- . (2014a) "Improbables escrituras con K pero de Klaudia con K". En *Klaudia con K. Ciudad*Anos o Buenos ciudadanos*. Buenos Aires, Milena cacerola. p. 7-19.
- . (2014b) "La identidad muxe en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño". En *Karpa*. <http://web.calstatela.edu>. Paola Marin y Gastón Alzate (Comp.). Los Ángeles, EE.UU.
- . (2014c) "Julia Amore. El Teje de ayer y hoy". En *Anuario 2014. Publicaciones del CCC*. Natacha Koss (Comp.). Buenos Aires, CCC.
- . (2013a) "Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas". En *Revista Palos y Piedras*. n° 19. Actualizado: 2013-12-09 [citado 2016-04-01]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/448/>. ISSN 1851-3263. www.centrocultural.coop.
- . (2013b) "La corporalidad travesti en la deformance poética de Naty Menstrual". En *Revista da presença*. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca.lcle>, Gilberto (Comp.). Porto Alegre, Brasil. Disponible en Link: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39426>.
- . (2013c) "No se archive. Publíquese. Batato Barea: archivos de democracia". Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades. VIII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas del CIFYH. "Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia". Fecha del Evento: 20 al 22 de noviembre de Córdoba.
- . (2013d) "Memorabilia de Batato Barea por Seedy González Paz". Ponencia presentada en el IX Coloquio Internacional de Teatro: "Lenguajes académicos en el nuevo milenio". Organizado por el Departamento de Teoría y Metodología Literaria de la de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.
- . (2012a) "Ensayos de reconocimiento a la identidad de género en el Centro Cultural Rojas", ponencia presentado en el V Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados". Organizado por el IUNA. Departamentos de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón. Secretaria de Posgrado. Posgrado Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados. Fecha del Evento: 8, 9 y 10 de Noviembre. Buenos Aires.
- . (2012b) "Materialización de identidades trans en las dramaturgias de *El teje. La primera revista de travestis en América Latina*", presentada en las X Jornadas de Estudios e Investigaciones. La teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad. Fecha del Evento: 27 al 30 de noviembre. Buenos Aires.
- . (2001) "Construcción de identidades trans en el Centro Cultural Rojas. Primeras reflexiones en torno a las artes escénicas y *El Teje*". En: <http://www.centrocultural.coop/>. Dubatti, Jorge (Comp.). Buenos Aires,

- Enero / Abril 2011a, N° 11. Disponible en link: URL: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/225/construccion_de_identidades_trans_en_el_centro_cultural_rojas_primeras_reflexiones_en_torno_a_las_artes_escenicas_y%AOel_teje.html
- . (2011b) "De la autogestión escénica a la transgresión social". Publicado en <http://www.revistaafuera.com>. Link: URL: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=176>. Año de Edición: N° 10 Mayo 2011b.
- . (2010) "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea", publicado en <http://www.telondefondo.org>/Link URL: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/299/miradas-teoricas-y-testimoniales-sobre-la-vida-y-obra-de-batato-barea.html>. Año de Edición: N° 12
- Calzón Flores, N. (2009). *25 Años del Rojas*. Buenos Aires. Libros del Rojas, UBA.
- Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana*. Madrid, Museo Reina Sofia.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002 [1988]). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2015). "La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal". En Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. E-Book. Mar del Plata: UNMdP.
- Dubatti, J. (2014). *El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- . (2008). "Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires, Atuel.
- . 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires. Planeta.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Guattari, F. Y Rolnik, S. (2013 [2005]). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta limón.
- Iconoclastas (2013). *Manual de mapeo colectivo*. Disponible en: <http://www.iconoclastas.net/post/manual-de-mapeo-colectivo-en-pdf/>
- Lux (2009, 13 de febrero). "Lux va a la fiesta de Puta Madre. En el nombre de ella". En *Suplmento Soy*. Pág.12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-611-2009-02-14.html>
- Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte. "Arte y sexopolítica. Contra-escrituras del arte político latinoamericano desde el culo del mundo". Seminario Fe de Erratas. Arte y Política, Rosario, Museo de la Memoria, 4 de julio de 2015.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol V. Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires. 2001.
- Perlongher, N. (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- . (1991). "Los devenires minoritarios". En Ferrer, C. (1991). *Lenguaje libertario*. Vol 2. Montevideo, Nordam.

Preciado, B. (2008). "Cartografías Queer. El flaneur perverso la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica como hacer una cartografía". Disponible on line.

----. (2003). "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'". Revista Multitudes. Nº 12. París.
Disponible en : http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141

Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las variedades en Buenos Aires. 1900- 1925*. Buenos Aires: Corregidor.