



# 20 AÑOS DE TEATRO SOCIAL EN ARGENTINA

---

María Guillermina Bevacqua  
Gerardo Larreta y Valeria Andrea Sánchez Martín  
Cristian Palacios  
Alan Robinson  
Camila Mercado  
Elina Martinelli  
Lorena Noemí Calandi  
Carina Noemberg

---

PREMIOS

 EDITORIAL  
INTeatro

# 20 AÑOS DE TEATRO SOCIAL EN LA ARGENTINA

---

---

PREMIOS

 EDITORIAL

Bevacqua, Guillermina

20 años de teatro social en Argentina / Guillermina Bevacqua ; Alan  
Robinson ; Camila Mercado. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
: Inteatro, 2020.

235 p. ; 22 x 15 cm. - (Premios)

ISBN 978-987-3811-54-8

I. Teatro Argentino. I. Robinson, Alan. II. Mercado, Camila. III. Título.  
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Julio Locatelli, *Zumba la risa* espectáculo del grupo Matemurga.

#### **Consejo Editorial**

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

Carlos Pacheco

#### **Staff Editorial**

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-54-8

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

**CARTOGRAFÍA  
ESCÉNICA-  
PERFORMÁTICA  
DE LAS TRAVESTÍS  
EN LOS CARNAVALES:  
*DESBUNDE* DE  
RESISTENCIAS  
Y TERRITORIOS  
LIBERTARIOS**

---

**María Guillermina Bevacqua**

## MARÍA GUILLERMINA BEVACQUA

(ENTRE RÍOS)

Licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. En el marco de las becas UBACyT y CONICET (II) investigó la relación entre prácticas escénicas-performáticas, desobediencias sexuales y activismo político desde la apertura democrática hasta la actualidad. Su tesis se titula *Todos los caminos conducen a Batato. Una cartografía teatral de las desobediencias sexuales en el Centro Cultural Rojas (1984-2014)*. Coordina el Área de Investigaciones en Artes Performáticas del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Participa del proyecto UBACyT Del drama al posdrama: teoría y crítica del discurso teatral contemporáneo dirigido por la Dra. Beatriz Trastoy radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y del proyecto de investigación Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur, dirigido por Fernando Davis en el Laboratorio de Investigación y documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América latina (LabIAL) de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo coordinados por el Dr. Jorge Dubatti en el Centro Cultural Rojas (UBA).

# CARTOGRAFÍA ESCÉNICA-PERFORMÁTICA DE LAS TRAVESTÍS EN LOS CARNAVALES: *DESBUNDE DE RESISTENCIAS Y TERRITORIOS LIBERTARIOS*

## I. Deconstrucciones de géneros en la programación escénica del Centro Cultural Rojas

La lucha del movimiento social de las travestís y el reclamo por la derogación de las legislaciones que criminalizaban sus trayectorias vitales fue una marca distintiva del colectivo en la década del noventa. Tras el estallido y la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001, los movimientos y organizaciones políticas diagramaron escenarios de acción colectiva. En asambleas barriales, fábricas recuperadas y espacios autogestionados la recomposición del tejido social denunciaba las consecuencias devastadoras del neoliberalismo y la urgente necesidad de una nueva representación política. En este contexto, se buscaron estrategias alternativas de enunciación y resistencia para dismantelar estructuras verticales de marginalización y exclusión en las que habían sido sometidos, en los últimos años, los sectores sociales más postergados.

En relación con el movimiento social de las travestís, si bien se produjeron instancias de alianzas con otros sectores y organizaciones políticas, Lohana Berkins (2003) señala que, aunque el colectivo que ella representaba se sumó en las luchas del 19 y 20 de diciembre y luego, en conjunto con los movimientos piqueteros, reclamaron el esclarecimiento de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán y repudiaron la represión del 2001, en su mayoría, las demandas de las travestís no eran acompañadas por el conjunto de las agrupaciones políticas y sociales. Asimismo, tampoco encontraban contención en las respuestas que el Estado ofrecía ante la crisis económica a través de la otorgación de planes sociales ya que ellas no eran jefes ni jefas de familia y, claro está, tampoco se les reconocía su identidad de género. De este modo, su posicionamiento evidenciaba que en los últimos años el movimiento social de las travestís acompañaba distintas disputas políticas (como la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito también), sin embargo, sus demandas no tenían eco en los demás movimientos.

Frente a este escenario político, las travestís, como sujetas [s/c] en situación de (extrema) vulnerabilidad y exclusión social, desarrollaron acciones y debates que posicionaron al colectivo en un contexto de época signado por nuevas

reconfiguraciones de la resistencia subalterna.<sup>1</sup> Entre estas, las alianzas con las agrupaciones sexo disidentes y, luego, las establecidas con un sector de la academia feminista fueron acompañando al colectivo en su lucha contra la discriminación social y persecución policial, al tiempo que reclamaban el reconocimiento político de la identidad autopercebida. En el nuevo milenio, estas alianzas se intensificaron, como así también profundizaron puntos de contactos con otros movimientos. En consecuencia, se produjeron giros políticos significativos para replantear estrategias colectivas en los frentes de las luchas sociales minoritarias. Al respecto, la reconocida activista travestí, Diana Sacayán señaló:

[...] cuando nos hicimos aliadas de movimientos sociales y de derechos humanos, como lo son las Madres de Plaza de Mayo, a partir de ahí comenzamos a conocer las luchas de las Madres [...] y saber que nosotras no teníamos reconocida nuestra identidad, que no éramos reconocidas como sujetas de derecho. Y entonces planteamos un proyecto de ley, que es, de hecho, hoy la ley más avanzada en materia de derechos de reconocimiento de la identidad de género [...] La ley se reflejó de esta forma porque hay militancia como la de Lohana Berkins, que supo guiarnos en el camino de esa alianza con el feminismo y con los movimientos sociales, porque hubo militancia como la de Marlene Wayar o como la de Nadia Echazú. Y porque también empezamos a trazar nuestra historia a partir de *El Teje*. Porque empezamos a usar los conceptos ¿Quién iba a pensar que las travestís íbamos a hablar de cooperativismo? Todo eso fuimos aprendiendo de los movimientos sociales (*Mimeo*, 2014).<sup>2</sup>

Posicionadas en los movimientos sociales, el colectivo comenzó a desarrollar una fuerte interlocución con el Estado y a discutir sus políticas excluyentes hacia las minorías sexuales. De esta manera, en el transcurso de los últimos años, los movimientos sociales de *diversidad sexual*, en general, y las travestís, en particular,

---

<sup>1</sup> En torno a estos años y al movimiento político de las travestís, véase Sabsay, Leticia (2011): *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía* y Josefina Fernández (2004): *Cuerpos desobedientes*.

<sup>2</sup> El testimonio de Diana Sacayán fue tomado de su intervención junto con Lohana Berkins en la mesa de diálogo "Ser político", coordinada por Alba Rueda en el marco de la quinta edición del *Festival Destravarte* (Teatro Empire, 2014).

al calor de las luchas por sus reclamos históricos, disputaron una *agenda de Estado* a través de la que fue posible sancionar derogaciones de edictos y códigos contravencionales, como así también generar legislaciones que garanticen el reconocimiento de sus derechos (entre ellas, la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género).<sup>3</sup> En este contexto político, en las agrupaciones se propiciaron y estimularon prácticas escénicas performáticas como un modo de visibilizar el reclamo y abrir líneas de fugas que disputen una lucha simbólica en los espacios de representación. Si bien sabemos que “el arte no es suficiente” (como indicaba el *Gran fury*, el colectivo de artistas de ACT UP, en 1988), entre 2007 y 2014 en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires se diagramó un programa curatorial travestil que puso en escena trayectorias artísticas que, tradicionalmente, no circularon en las instituciones artísticas (ni educativas).<sup>4</sup> Aunque este programa se fue armando a través de la demanda de intervenciones culturales, mediante estas actividades (programadas por el Área de Tecnologías de Género) se configuró una cartografía teatral sexo-genérica desobediente capaz de dar cuenta de las genealogías performáticas mediante las cuales las travestís fueron soberanas de sus cuerpos y deseos, al tiempo que ponían de manifiesto las condiciones de vida en las que se encontraba el colectivo. A continuación nos referimos al corpus de artistas que integran dicha cartografía teatral.

---

<sup>3</sup> Particularmente nos referimos al período político presidido por Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015). Asimismo, señalamos que, si bien aquí se mencionan articulaciones del movimiento de las travestís y las políticas de Estado para desarrollar un panorama situacional más complejo del escenario político al que nos referimos, sugerimos consultar la investigación de Anahí Farji Neer (2017): *Travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado argentino. Desde los edictos policiales hasta la Ley de Identidad de género* y la investigación doctoral de María Soledad Cutuli (2015) en torno a las cooperativas de trabajo trans.

<sup>4</sup> Tras la epidemia del SIDA y la falta de intervención estatal, en 1987 se funda ACT UP: AIDS Coalition To Unleash Power. En el seno de esta organización, funcionó el colectivo de artistas Gran Fury, entre sus producciones, en 1988, uno de sus carteles de protesta señalaba “42.000 muertos - El arte no es suficiente”. Al respecto, véase: Expósito, M. (2014): “El arte no es suficiente”. En Mariana Botcy y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Siglo XXI. Y los avances de investigación doctoral de Francisco Lemus (2015): “Las prácticas curatoriales como acción política frente a la crisis del sida. Nueva York y Buenos Aires (1985-1995)”, presentado en el 11.º *Seminario Internacional Desfazendo Género*, Universidade da Bahia (Salvador de Bahia, Brasil).

## II. El corpus

El corpus de artistas está conformado por Batato Barea (1961-1991), “el primer clown travestí literario”, como él mismo solía definirse hacia la década del ochenta. 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). En homenaje a su actividad y temprana partida, la sala teatral del Centro Cultural Rojas lleva su nombre desde 1999 cuando la institución festejó sus *15 años* de actividad. Entre la liminalidad del arte y la vida, Barea no escindió su persona de su personaje y fue a partir de su *dramaturgia corporal* que en el Centro Cultural Rojas comenzó a respetarse la identidad de género autopercebida 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”.<sup>5</sup> Desde entonces, la figura de Barea operó como *eslabón semiótico* (Deleuze y Guattari, 2002) a través del cual se construyó un horizonte de visibilidad y cuestionamientos a las estancas categorías de género. Actualmente, se puede establecer un vínculo entre el proyecto creador de Barea, su actualización en la propuesta editorial de *El Teje* (primer periódico travestí latinoamericano) y las actividades performáticas que el equipo de la revista planificó en el marco de la programación del Área Tecnologías de Género. Al cumplirse los festejos de aniversario por los *30 años del Rojas* (2014), la relación con la figura de Batato Barea quedó establecida explícitamente en el diseño del *flyer* de difusión de la actividad realizada por dicha área. Este estructuraba tal diseño de tapa de la revista y recurría a su particular paleta de colores blanco, negro y magenta. El título fue trazado sobre puntillas y rositas rococó que simulaban un estilo vestimentario propio de prácticas prostibularias —a las que se marginan la vida de las travestís como única posibilidad de sustento económico—, y fue acompañado de una fotografía en primer plano del rostro de Barea.

El evento se tituló “El Teje Fest”, como parodia del “Personal Fest”, festival musical que desde el año 2004 es patrocinado por una de las mayores empresas de comunicación celular en la Ciudad de Buenos Aires. Alterando el orden silábico del *festeje*, el periódico propuso una inscripción micropolítica de lo festivo invitando a la actividad con una interpelación explícita: “¿Qué hicimos

---

<sup>5</sup> Utilizamos la categoría de *dramaturgia corporal* para referir a lo que comúnmente se denomina *dramaturgia del actor*.

con la posta que nos dejó Batato?<sup>6</sup> Continuando con la descripción del corpus de artistas, se debe señalar que esta cartografía se extiende hacia las salidas de las murgas del carnaval porteño donde Batato Barea conoció a Klaudia con K, La Pochocha y Lizzie Yohai y las invitó a participar en sus espectáculos. Tanto Fernando Noy como Klaudia con K participan del diseño de esta cartografía con sus *performances poéticas* (Garbatzky, 2013) y de la circulación por espacios culturales que reconfiguraron el *engrudo* tal como Noy llamaba al *under* de los años 80 en el nuevo milenio tanto en el Centro Cultural Rojas como en otros espacios autogestionados.

Desde esta perspectiva de apertura a la desidentidad genérica diseñada por Batato Barea, también se recupera la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto, particularmente en el *Match de improvisación* realizado en el Centro Cultural Rojas. De este modo, sin la intensidad de los 80, el perfil institucional del Centro Cultural Rojas continuó a lo largo de la década del noventa. En estos años, 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, en general, y, en particular, por el actor y performer Mosquito Sancineto, quien, desde su androginia, refuncionalizó las matrices de teatralidad de Batato Barea.<sup>7</sup>

A su vez, el *Match de improvisación* también estaba acompañado por Klaudia con K y Peter Pank como porristas de los equipos de improvisación. Como señalamos, la primera ya se había involucrado en las actividades del Rojas recitando poesías tras la invitación de Barea. Entre las obras realizadas en la institución se encuentran *El método de Juana*, sobre Juana Ibarbourou y *Alfonsina y el mal*, en 1990 y *Las locas que bailan y bailan*, en 1991. Cuando Peter Pank era estudiante de la Escuela de Cine de Avellaneda, le realizó una entrevista a Barea para un trabajo práctico sobre el género documental; su resultado se llamó *Batato* y fue proyectado en el homenaje realizado en el Centro Cultural Rojas en 1992 tras el primer aniversario del temprano fallecimiento de Barea. En aquella oportunidad, también se proyectó *Batato Barea y los 14 pavos reales*, cortometraje corealizado por Peter Pank y María Cerelli. Este reunía, además de la entrevista mencionada, material de archivo

---

6 Batato Barea falleció víctima del VIH sida a los 30 años de edad el 6 de diciembre de 1991 en la ciudad de Buenos Aires.

7 El Área de Estudios Queer y Multiculturalismo funcionó en la institución entre 1997-2003.

de diferentes épocas. Sin embargo, el mayor alcance de Peter Pank fue la realización de *La peli de Batato* en co dirección con Goyo Anchou (2011) a partir de los archivos conservados en el Museo de Batato Barea cedidos por su curador y albacea Seedy González Paz. Tanto Mosquito Sancineto como Klaudia con K y Peter Pank desarrollaron una desidentidad genérica propia del movimiento del cual emergen que dio como resultado el *Match de improvisación*, el espacio de consolidación de sus dramaturgias corporales. Al respecto, Sancineto indica:

Esos espacios eran 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, 2014).

En un movimiento similar a lo realizado años antes por Barea, el *performer* citado 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, 2014).

Tal aspecto fue concretado en el festival *Destravarte* organizado por dicho *performer* desde el año 2008 en la ciudad de Buenos Aires. En este, y como su nombre lo indica, Mosquito conjugó allí su proyecto creador para *destrabar* las mentes convocando a travestís para la organización del festival y actividades programadas. Este contó con cinco ediciones hasta el año 2014 y las últimas participaciones se extendieron hacia la *diversidad funcional*.

Ya en la primera década del 2000, tanto en los espacios habilitados por Mosquito Sancineto o en el Área de Tecnologías de Género —una refundación del Área Queer, ahora bajo la coordinación de la abogada y activista Paula Viturro en el Centro Cultural Rojas— y otros espacios culturales autogestionados surgidos en el contexto de la crisis del 2001 (como fue el

espacio Giribone) se consolidó una *cartografía teatral* de las desobediencias sexo-genéricas.<sup>8</sup> En el marco de las actividades organizadas por dicha área para el lanzamiento del primer número de *El Teje* se presentaron las performances de Julia Lagos, Dominique Sanders, Naty Menstrual, Fernando Noy y Julia Amore. Consideramos que cada una de ellas modeló devenires desidentitarios no regidas por una estética teatral unificada. No obstante, sí las aunó una propuesta estética en común, propia de la modalidad escénica en las que las adscribimos, las DEFORMANCES. Esta nominación surge del neologismo de *performances* y *deformar* y fue producto de un diálogo personal con Naty Menstrual en el año 2013 cuando la entrevisté por sus participaciones en los lanzamientos de *El Teje*. Ante la categorización de sus presentaciones como *performances*, Menstrual manifestó lo siguiente:

No hice *performance* en el Rojas. Presenté mi libro. No hago *performance* en el Rojas. No hago *performance*. Odio la palabra *performances*. Hice una puesta en escena. Hago un show de lectura expresiva. Me expreso mediante mi lectura. A lo sumo, ¿sabés lo que hago? Hago DEFORMANCES.

La torsión irreverente de la lengua de Naty Menstrual reclama el gusto por desandar modelos y estereotipos universalizantes, al tiempo que interpela el academicismo generalizante. Considerando la posibilidad de esta nominación, las DEFORMANCES son las *fallas* (Butler, 2008) en la performatividad de género (dada como natural, completa o estable); se caracterizan por alterar y cuestionar los constructos cisnormativos a través del lenguaje artístico y no se sujetan a una disciplina, estilo o poética específica. Desde esta perspectiva, concibo las DEFORMANCES de género como una práctica liminal en las que no existe división entre el arte y la vida. En este sentido, entre la *performance* y la performatividad, el corpus de artistas interpeló los marcos de la institución del Centro Cultural Rojas y determinados códigos y convenciones teatrales y

---

<sup>8</sup> El Área de Tecnologías de Género del Centro Cultural Rojas se creó en 2005. En conjunto con el Área de Comunicación (coordinada por María Moreno) publicó *El Teje*, primer periódico travesti latinoamericano, con el apoyo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires entre 2007-2012. Paulatinamente, el área se fue desarticulando y su última actividad fue realizada en el marco de los festejos por los 30 años del Rojas en 2014.

sociales.<sup>9</sup> A su vez, la nominación de las DEFORMANCES se desmarca de la reificación de constructos impuestos desde una mirada instrumentalizante y, como *error necesario* —tal como refiere Judith Butler (2008) sobre el uso de las categorías—, atiende un recorrido de lectura desplazado de las historiografías teatrales hegemónicas.

Continuando con la descripción del corpus de la cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas, en la primera presentación de *El Teje* (noviembre de 2007) las dramaturgias corporales de Julia Lagos y de Dominique Sanders se desarrollaron a partir de la refuncionalización del modelo de *vedette* del teatro de revista y murgas de carnaval porteño. Ambas *performers* realizaron su presentación mediante *lip-synch* musicales.<sup>10</sup> Por su parte, Naty Menstrual y Fernando Noy, con sus *performances poéticas* (Garbatzky, 2013), desbarataron las normas genéricas al igual que Batato Barea. Por último, en aquella oportunidad, Julia Amore presentó fragmentos del unipersonal *Solas*. El mismo espectáculo también formó parte de los festejos por los 25 años del Rojas (2009). Para la celebración de dicho aniversario también se convocó a Camila Sosa Villada y su espectáculo *Carnes tolendas, retrato escénico de un travestí* con dirección de María Palacios. Tanto Julia Amore como Camila Sosa Villada son actrices, *performers* y guionistas de sus propios libretos. En esta misma línea de enunciación escénica, pero centrada en una dramaturgia predominantemente corporal, también se considera *Réquiem para un alcaraván*, obra performática realizada por Lukas Avendaño (México) en la última presentación de la revista en el año 2012.

Dado que una de las matrices de las DEFORMANCES de género desde la que se traza esta cartografía son las *performances* del carnaval, también se puede sumar al corpus de artistas la trayectoria de vida de Malva Solís. Mediante

---

<sup>9</sup> El prefijo *cis* proviene del latín y significa "de este lado". Su antónimo es el prefijo *trans* y significa "del otro lado". Tanto uno como el otro señalan el traspaso (o no) del umbral de la heterosexualidad sexo/genérica asignada al nacer. "[...] alguien que NO ha atravesado nada y siempre ha permanecido en el 'lado' del espectro que le fue asignado, podría ser descrito como cissexual o cisgénero" (Asher Bauher, 2010).

<sup>10</sup> *Lip-synch* en inglés, o fonomímica en español, es la sincronización de los labios que finge una reproducción de la voz grabada ya sea propia o ajena. Con la misma dinámica, Dominique Sanders también participó en las *performances* de presentación del libro *Cumbia, copeteo y lágrimas: informe nacional sobre la situación de las travestís transexuales y transgéneros* (Buenos Aires, Universidad Madres de Plaza de Mayo) realizada en el Centro Cultural Rojas en el año 2008. En aquella oportunidad, Julia Amore también performateó la bienvenida con su personaje *La vieja*.

un dispositivo ameno de entrevista pública, la marica más longeva que pudo tener el movimiento de travestís en la ciudad de Buenos Aires mantuvo un diálogo escénico con Marlene Wayar en la segunda presentación de *El Teje* en mayo del año 2008 en el Centro Cultural Rojas. Allí, por primera vez, Malva Solís (con sus 90 años) comenzó a narrar su historia y la persecución sexo-genérica iniciada en los años 40 bajo la figura de los edictos policiales.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Los edictos policiales fueron figuras jurídicas aplicadas por la Policía con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. De acuerdo con el estudio de Anahí Farji Neer "Las modificaciones al cuerpo de Edictos Policiales efectuadas por el Coronel Luis J. García de 1932 en la Orden del día 21 de julio de 1932 introdujeron las figuras de 'exhibirse en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario'" (2017: 50). La investigación citada explica que estas incorporaciones no eran elaboradas por un cuerpo de juristas, sino que se formulaban *ad hoc* sobre la base de órdenes del día o telegráficas, disposiciones, circulares, entre otras. Fue en 1944 cuando se oficializaron las normas de procedimiento de la Policía bajo el Decreto 32.265. Anahí Farji Neer agrega: "Hasta ese momento, dichos procedimientos se regían por la costumbre y la autoridad de los jefes de Policía. En 1947, la Ley 13.030 validó distintos decretos dictados por el Poder Ejecutivo Nacional entre 1943 y 1946, que también los incluía. Luego, en 1958, la Ley 14.467 ratificó todos los decretos emitidos hasta el momento, incluso los de la reciente dictadura. En dicha oportunidad 'los edictos policiales, conjuntamente con el reglamento de procedimientos que los acompañan, pasaron a ser Ley del Congreso Nacional con aplicación exclusiva en la Capital Federal' (Gentili, 1995: 15); (2017: 51)". Por su parte, el relato de vida de Malva Solís señala que estos cambios legislativos impactaron en la vida social de la disidencia sexual con mayor persecución policial en el segundo mandato presidencial de Juan D. Perón (1952-1955). A través de extensos diálogos mantenidos (2014), la *abuela travesti* relató acerca de las primeras manifestaciones en Plaza de Mayo en contra de estas medidas en los primeros años de la década del 50. No obstante, sin contar con otros relatos de la época, se puede decir que, de manera sistemática, la lucha por la derogación de estos edictos comenzó hacia 1969 por la agrupación Nuestro Mundo (Anabitarte, 2013). Asimismo, también fue planteada en los *Puntos básicos de acuerdo* del FLH. Dadas las continuas y masivas razias policiales, tras la vuelta de la democracia, diferentes agrupaciones sexo-disidentes renovaron sus demandas por la derogación. Una vez organizado el movimiento de las travestís, en la década del 90, fueron ellas quienes enfrentaron los peores embates por dicha derogación. Las normativas de la nueva Constitución Nacional de 1994 dispusieron la autonomía de la Ciudad de Buenos Aires. En el marco por las disputas de la nueva legislación, entre 1994/1996, las travestís alcanzaron uno de los momentos de movilización más álgidos. En marzo de 1998 comienza a aplicarse el Código de Convivencia Urbana (CCU), creado en el marco de la nueva Constitución de la Ciudad de Buenos Aires. Este código (llamado luego Código Contravencional de la Ciudad, Ley N°10, BOCBA n° 405, 15/03/98) despenalizaba el ejercicio de la prostitución en la calle. Sin embargo, tal descriminalización solo estuvo vigente por cuatro meses debido al pánico moral fruto de la reacción política y social. Y en el mes de julio del mismo año se incorporó un artículo que revertía la mencionada conquista: "Art. 71: ALTERACIÓN DE LA TRANQUILIDAD PÚBLICA. Causar alteraciones

Tras cruzar la Cordillera de Los Andes a pie, junto con un grupo de amigos, Malva se instaló en Buenos Aires y desarrolló su oficio de vestuarista teatral en la década de los años cincuenta y sesenta en grandes compañías de teatro de revistas y en murgas del carnaval porteño.

Como otro punto de esta cartografía teatral, se debe considerar el espacio Giribone, un centro cultural autogestionado que funcionaba como comedero, lugar de apoyo escolar y también como morada para artistas y nómades sin residencia que surgió en el contexto de la crisis económica del 2001. Allí, desde el año 2003, se presentaron *Las Noches Bizarrras*, espectáculo de varieté cuya principal artífice fue Susy Shock, actual reconocida *artista*

---

a la tranquilidad pública frente a viviendas, establecimientos educativos o templos, o en su proximidad, con motivo u ocasión del ejercicio de la prostitución y como resultado de su concentración, de ruidos, o perturbación del tránsito de personas o vehículos, o con hostigamiento o exhibiéndose en ropa interior o desnudo/a. Se dará intervención al Ministerio Público Fiscal cuando corresponda aplicar el artículo 19 de la Ley 12" (citado en Daich, 2012, 38).

Señala Josefina Fernández que en el año 1999 un decreto presidencial (N° 150/99) reimplantó los antiguos edictos policiales y devolvió a la Policía el poder que había perdido con su derogación y que no había recuperado con las modificaciones introducidas luego con la sanción del Art. 71 (2004: 145). A lo largo de los años, el carácter prohibicionista del comercio sexual signará el recorrido de las diferentes agrupaciones de derechos humanos y movimientos contra la discriminación y la represión sobre las minorías sexuales. Producto de largos años de movilizaciones y demanda al Estado, en septiembre de 2005 se lanza el Plan Nacional contra la discriminación (PNcD), aprobado por el presidente Néstor Kirchner. Este proponía "derogar los artículos de todos los códigos provinciales y municipales con figuras contravencionales 'abiertas' (falta de moralidad, escándalo en la vía pública, merodeo, prostitución, etc.) que otorgan facultades a la Policía para realizar arrestos sin intervención judicial previa" (Parchuc y Ojagnan, 200X: 14). A pesar de la existencia de dicho plan, fue a raíz del fallo de la Corte Internacional de Derechos Humanos (CIDH) por el caso Bulacio que "el Gobierno Nacional solicitó formalmente a los gobernadores provinciales la derogación de los edictos policiales y de todas las normas locales que impliquen la privación de la libertad de una persona sin orden judicial o sin haber sido sorprendido en 'flagrante delito' [...] Los abogados de la familia del chico que murió en 1991 tras una raza policial sostuvieron que para el cumplimiento de esa sentencia deben ser derogados todos los códigos contravencionales y de faltas del país, como así también la facultad de las fuerzas de seguridad de realizar detenciones por 'averiguación de antecedentes'" (Osojnik. 2008 [en línea]). Tras estas intervenciones, de modo muy paulatino, comenzaron a derogarse las normas contravencionales y demás instrumentos para realizar detenciones arbitrarias por identidad de género, orientación sexual o prácticas sexuales no normativas. A pesar de estas medidas cautelares para evitar la violencia policial sistematizada, las travestís continúan siendo víctimas de apercibimientos y detenciones ilegales cuyo fin último consiste en criminalizar su identidad de género. Sobre el incremento de las detenciones desde la asunción del actual presidente Mauricio Macri, véase Ruchchansky, Emilio (2016).

*trans sudaca*, como ella misma se reconoce para dar cuenta de su lugar de enunciación. El espectáculo oscilaba entre la poética del *clown* y las coplas bagualeras con una fuerte inscripción política. En el año 2006, la activista Marlene Wayar se integró al colectivo Giribone. Su aporte al centro cultural autogestionado fue clave para tejer desde allí la configuración de un emergente activismo artístico en cada peña y varieté que se realizaba en la casa como sustento económico para solventar los gastos de alquiler y servicios públicos. Mediante el contacto de Wayar, las varietés de *Las noches bizarras* en complicidad con integrantes de organizaciones políticas emergentes —entre ellas ALITT y Futuro Transgenérico—, fueron tomando cuerpo travisteril presentación tras presentación. Y, si Susy Shock encontró en Marlene Wayar “el sentido del taco puesto” —como ella misma suele decir—, la participación de travestís como Klaudia con K, Dominique Sanders y Julia Amore reterritorializaron las demandas y agenda del colectivo de travestís a Giribone en general, y a *Las noches bizarras*, en particular. De este modo, el doble juego de la acepción del término *bizarro* atravesó el espectáculo de varieté tanto en su connotación humorística derivada de lo extraño, raro y diferente como en su definición de bizarria, es decir, sinónimo de valentía y coraje: “En un mundo de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”, reivindicaba la activista Lohana Berkins, frase que, en su apropiación colectivizada, le dio al espectáculo el sentido político de lo bizarro. Por lo dicho, en *Las noches bizarras* aconteció una poética *artista*, es decir, un cruce intenso entre el activismo y el arte en el que, recuperando procedimientos del viejo varieté, se reactualizaron prácticas escénicas con las que travestís y maricas transformistas performatearon escenarios desde antaño.

Este tráfico entre prácticas escénicas y la agenda política del movimiento social de las travestís que ocurrió en Giribone fue emblemático cuando parte del elenco de *Las noches bizarras* participó de la presentación de *El Teje* en el Centro Cultural Rojas en el año 2008. En aquella oportunidad, la nueva banda de rock experimental de las varietés, los *Talkin' to machines* junto con Susy Shock y otros *performers* intervinieron el escenario. Con esta actividad, el Rojas, como espacio institucional, una vez más dio cuenta de su *porosidad* y carácter alternativo de su programación escénica. Sin embargo, si bien para la institución este cruce ocurrió como tantos otros más, para el colectivo de artistas de *Las noches bizarras* fue más que significativo por haber llegado a la paradigmática calle Corrientes, aunque sea *de este lado*

*de Callao*.<sup>12</sup> Por lo tanto, en su condición geográfica, el diseño de este mapa se traza desde el Rojas hacia el barrio de la Chacarita, donde se encontraba Giribone, localización que se inscribe por fuera de los circuitos de producción artística. Por entonces, el tránsito posible entre espacios autogestionados e instituciones hegemónicas daba cuenta de una nueva etapa y disposición de los movimientos sociales y colectivos culturales consolidados tras la crisis del 2001. Motivo por el cual podemos constatar que el aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos y la generación de dispositivos de comunicación alternativa son condiciones que fueron patrimonio común de las nuevas modalidades de la protesta, tal como señala Ana Longoni (2007: 31) sobre las prácticas activistas y artísticas emergentes en aquellos años.

El corpus de artistas mencionado puede denotar una linealidad temporal y espacial por circunscribirse al Centro Cultural Rojas, sin embargo, esta resulta fallida, ya que, en primera instancia, presenta intermitencias dada la falta de proyectos curatoriales y políticas institucionales que sostengan dicha cartografía al interior de la institución. En segunda instancia, desborda al Rojas porque, como hemos mencionado, considera prácticas escénicas y activismos artísticos que no sucedieron allí, pero que se pueden incluir como prácticas genealógicas desde la que se configura una poética de las DEFORMANCES.

Abordajes como los aquí planteados son necesarios no solo para reconsiderar estas prácticas escénicas-performáticas y ponerlas en valor (tal como realizaría una historia correctiva) o para sumarlas en una historia del teatro argentino que las marginó bajo la insignificancia de sus aportes al campo teatral (es decir, en términos de una historia aditiva), sino para complejizar la reflexión crítica sobre sus procesos de circulación y perspectivas de lecturas tanto al interior del campo teatral como también hacia el campo socio-cultural. Para concluir sobre este aspecto, recupero los aportes del grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte:

Se trata, entonces, de interrumpir las ficciones de la historia (y de la historia del arte) en sus trayectorias institucionalizadas,

---

<sup>12</sup> En la Ciudad de Buenos Aires el circuito hegemónico de los teatros está ubicado desde la Av. Corrientes en su intersección con 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.

interrogando sus silencios, fracturas, borrones y clausuras, abriendo fugas y discontinuidades críticas en los recorridos unidimensionales de sentido trazados por las narrativas hegemónicas (2014: 2).<sup>13</sup>

Sin duda, las tramas son más complejas y variadas y, aunque la presentación de este corpus se sujetó al tiempo lineal y cronológico de los 30 años del Centro Cultural Rojas (1984-2014), reconocemos en este recorte una *heterocronía* (Moxey, 2016) que se desvincula de un tiempo evolutivo. A pesar del poco interés de las narrativas canónicas de la historia del teatro argentino y la actual instrumentalización mercantilizante que esta realiza sobre las disidencias sexuales, este corpus de artistas se sitúa insistentemente desde la apertura democrática mediante acontecimientos poético políticos que visibilizan el derecho al reconocimiento de la identidad de género autopercibida (tal como suscribe la actual Ley de Identidad de Género). Para dar cuenta de este proceso en su extensión, en esta oportunidad, abordaremos la programación escénica desarrollada por el Área de Tecnologías de Género bajo el eje de lectura de los *Carnavales de la resistencia*, tal como se tituló la última edición de *El Teje* (2012). Para ello, consideraremos la trayectoria artística y las incursiones de Malva Solís, Julia Lagos, Dominique Sanders y Fernando Noy en dichas fiestas escénicas-performáticas. Como se dará cuenta, a partir de estas *procesiones insurgentes* se fueron creando *heterotopías* (Foucault, 2010) posibles para aquellas vidas que desobedecieron las binarias modelizaciones corporales del sistema sexo-género.

### III. “El carnaval de la resistencia” en los albores del siglo XX<sup>14</sup>

Para considerar los tránsitos *sexo-genéricas desobedientes* en las prácticas del carnaval, se puede remitir al estudio de Jorge Salessi (1995). En *Médicos*

---

<sup>13</sup> Grupo de investigación radicado en el Laboratorio de Investigación y documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina (LabIAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En mayo de 2014, integrado por Fermín Acosta, Guillermina Bevacqua, Fernanda Carvajal, Nicolás Cuello, Fernando Davis (dir.), Morgan Disalvo, Fernanda Guaglianonc, Laura Gutiérrez, Francisco Lemus, Ezequiel Lozano y Alejandro Paiva. Continuando con la dirección de Fernando Davis, actualmente el grupo desarrolla su investigación titulada “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur”.

<sup>14</sup> Para este apartado tomamos el mismo título que la última publicación de *El Teje* (2012).

*maleantes y maricas*, el investigador señala la transformación suscitada en toda la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX cuando, en épocas festivas del carnaval, se invertían, entremezclaban y confundían roles y categorías que tradicionalmente se encontraban opuestas o separadas. Entre ellas: centro y periferia, urbano y suburbano, masculino y femenino, mujeres vestidas de hombre y hombres vestidos de mujer, etc. Acerca de estas últimas, Jorge Salessi focaliza en la figura de *Rosita del Plata*. Asimismo, también se refiere a *La bella Otero* y *La princesa de Borbón*, maleantes del bajo fondo, quienes también se apropiaban de códigos de lenguaje y tecnologías de géneros del imaginario femenino para transitar la ciudad en las fiestas del carnaval. El investigador desarrolló dicho estudio a partir de las publicaciones de Francisco de Veyga en “Archivo de Psiquiatría y Criminología aplicadas a las ciencias afines. Medicina legal. Sociología. Derecho. Psicología. Pedagogía”<sup>15</sup> realizados entre 1902 y 1904. Entre los títulos del médico legalista, Salessi analiza dos artículos publicados sobre la “Inversión sexual adquirida” en 1903.<sup>16</sup> Estos archivos contienen las historias de vida de algunas personas quienes, a partir de un tráfico performativo de prácticas y personajes del ambiente teatral, produjeron procesos de subjetivación minoritarios. Entre estas historias, presenta a *Rosita del Plata*, un personaje que, utilizando el nombre artístico de Rosalía Robba (la reconocida actriz y *écuyère* del circo quien se hacía llamar *Rosita de la Plata*) participaba de comparsas y “fiestas de aparato escénico” (De Veyga, 1903: 203) vistiendo ropas del sexo femenino

---

<sup>15</sup> “Archivo de Psiquiatría y Criminología aplicadas a las ciencias afines. Medicina legal. Sociología. Derecho. Psicología. Pedagogía” fue una publicación mensual dirigida por el Dr. J. Ingenieros, contaba con un comité de redacción conformado por J. M. Ramos Mejía (Profesor de Neuropatología, Universidad de Buenos Aires), F. de Veyga (Profesor de Medicina Legal, Universidad de Buenos Aires), Nina Rodríguez (Profesor de Medicina Legal, Universidad de Bahía, Brasil), A. Giribaldi, (Director de la oficina antropométrica, Montevideo, Uruguay) y M. T. Podestá (Médico del Hospital Nacional de Alienadas, Buenos Aires). El volumen al cual nos referimos aquí se puede consultar en el Centro de Información y Documentación de Izquierda en Argentina (CeDInCI), de la Universidad de San Martín.

<sup>16</sup> De acuerdo con la corroboración de fuentes utilizadas. Jorge Salessi se refiere a “Inversión sexual adquirida. Tipo de invertido profesional. Tipo de invertido por sugestión. Tipo de invertido por causa de decaimiento profesional” y al artículo que presenta a *La bella Otero*: “Inversión sexual adquirida. Tipo profesional: un invertido comerciante”. Ambos fueron publicados en “Archivo de Psiquiatría y Criminología aplicadas a las ciencias afines. Medicina legal. Sociología. Derecho. Psicología. Pedagogía”. Año II. Buenos Aires, La semana médica, pág. 193–208 y 492–496. Dicha publicación se encuentra disponible en el acervo documental del CeDInCI.

“y terminó dedicando toda su vida a la promoción de su popularidad brillante entre los travestís homosexuales del Buenos Aires del período” (Salessi: 1995: 262). Si bien Salessi se refiere a estas prácticas carnavalescas de acuerdo con una concepción bajtiniana que nace como renovación y liberación ante un orden establecido previamente, siguiendo el recorrido de lectura de los estudios de Francisco de Veyga, se puede observar cómo estas prácticas se extienden más allá de los tiempos del festejo del carnaval. En este sentido, esta modalidad forma parte de una práctica festiva que “trasciende la fugacidad de la serpentina, escande y perturba constantemente el tejido social” (Perlongher 1997: 60), tal como sugieren Néstor Perlongher y Suely Rolnik sobre las estrategias del deseo *carnavalista* que se desenmarca de los tiempos estipulados para tal festejo.

Otro de los *casos* más paradigmáticos *estudiados* por Francisco de la Veyga que recupera Jorge Salessi consiste en *La bella Otero*: una poeta travestí del 1900 que, avasallando la voz autorizada por la medicina y con estrategias del *café concert*, construyó su propia autobiografía con una estructura argumentativa con principio, desarrollo y final. Del siguiente modo le da comienzo a su *Autobiografía*. “He nacido en Madrid, en el año 1880. Siempre me he creído mujer, y por eso uso vestido de mujer. Me casé en Sevilla y tuve dos hijos [...]”. Continuando con su propia historia de vida, a esta *historia clínica* realizada para el saber médico/legal, *La bella Otero* le inscribe una modalidad poética particular en forma de verso:

Del Buen Retiro a la Alameda los gustos locos me vengo a hacer.  
Muchachos míos ténganlo tieso que con la mano gusto os daré.  
Con paraguüitas y cascabeles y hasta con guante yo os las haré, y si  
tú quieres, chinito mío, por darte gusto la embocaré.  
Si con la boca yo te incómodo y por la espalda me quieres dar, no  
tengas miedo, chinito mío, no tengo pliegues ya por detrás.  
Si con la boca yo te incómodo y por atrás me quieres amar, no  
tengas miedo, chinito mío, que pronto mucho vas a gozar.

Y concluye:

He estado en París donde bailé en los cafés-conciertos dándole  
mucho envidia a otra mujer que usa mi mismo nombre para pasar  
por mí [...].

No quiero tener más hijos, pues me han hecho sufrir mucho los dolores de parto [...]. Me subyuga pasear por Palermo, porque el pasto es más estimulante para el amor que la cama mullida. Esta es mi historia y tengo el honor de regalarle al doctor Veyga algunos retratos con mi dedicatoria.<sup>17</sup>

Según Salessi, *La bella Otero* recuperó una estructura textual tripartita, propia de los estudios criminológicos que administraban la voz de homosexuales, para dar a conocer su historia. El tráfico con las prácticas escénicas fue establecido no solo en la ficcionalidad y el uso paródico de su discurso, sino también en la referencia a la actriz Carolina Otero Iglesias, una española errante que había formado parte de compañías de artistas ambulantes desde que se escapó de su casa a los diez años. Y, tras una actividad intensa, que incluía la prostitución, llegó a ser una reconocida bailarina en el ámbito teatral de *café concert* y el teatro de revistas. Como señala Salessi, no es casual la identificación de Luis D. (*La bella Otero*) con este personaje del ambiente teatral. Siguiendo a Josefina Fernández (2009), este revés paródico de *La bella Otero* puede leerse como gesto de resistencia para hacerse un lugar en el mundo frente a un discurso que discriminaba y criminalizaba las prácticas *trans* en la Argentina desde principios del siglo XX.

A su vez, es interesante observar que esta actividad era desarrollada por parte de una *cofradía* de la cual también formaba parte *La princesa de Borbón*, a quien se puede conocer por el personaje homónimo que aparece en *Los invertidos*, de González Castillo (1914).<sup>18</sup> En la pieza, la *Princesa* es presentada por Flórez, el doctor, como un ratero, pero por Pérez, su amigo, como un *efebo*, un *compañero del vicio*, un *digno cofrade* (González Castillo, 2011: 52). Sobre la existencia de estas cofradías, es interesante el diálogo de Julián y Petrona, la empleada doméstica de la familia de *Los invertidos*. Cuando Petrona le pregunta a Julián si es un discurso lo que está transcribiendo, porque contiene palabras *raras* que no se entienden, Julián le responde que es un informe médico sobre un asesino que es

---

<sup>17</sup> Documento autobiográfico titulado *La bella Otero*, escrito por Luis D. y publicado por el Dr. Francisco de Veyga en el año 1903 con el nombre "La inversión sexual adquirida - Tipo profesional: un invertido comerciante". Archivos de Psiquiatría y Criminología de la Facultad de Medicina (UBA) (Salessi, 1995: 322- 323).

<sup>18</sup> Jorge Salessi señala: "Cofradía era el término que utilizaban una mayoría de maricas, homosexuales y uranistas para identificarse como grupo" (1995: 286). Para un análisis más extenso sobre *Los invertidos*, véase Lozano (2015).

*hermafrodita*: “Un caso de inversión sexual con anestesia congénita” (2011: 38). En términos de Petrona, no se entiende *ni jota* lo que el muchacho quiere decir. Por ello, Julián le explica:

Julián: Pues un... cómo le diré... un individuo que es a la vez hombre y mujer...

Petrona: ¡Ah...! Un manflora... ¡Bah...! Los médicos y los procuradores siempre le han de inventar nombres raros a las cosas más sencillas... En mis tiempos se les llamaba mariquita, no más, o maricón, que es más claro... Pa' que tantos términos... Yo he conocido más de cien...

Julián: ¿Usted...? ¿En dónde?

Petrona: En donde ha e' ser, pues... En el mundo... Usted qué se cree: hay más de esos hermafroditas que lo que parece, qué se figura. Mire, se lo voy a decir, sabe, pero no lo vaya a repetir, porque se podría saber... y el pobre pertenecía a la familia de su papá.

Julián: ¿De papá?

Petrona: ¡Sí!; de su papá... Usted sabe que yo estoy con la familia desde que su papá era asina, ¿no?... Y todavía más chico...

Bueno, él tenía un primo, o qué sé yo qué, que ya era mozo y en la casa le llamaban Lili... Ya murió el pobre... Bueno... pues ese Lili era lo mismo que una mujer y tenía unos bigotes como de gringo... Siempre andaba con polvos, perfumes y abanicos... y, a lo mejor, lo veíamos vestido de mujer al muy sinvergüenza [...]. (González Castillo, 2011:38).

Siguiendo a Diego Trerotola (2011), se puede advertir el contraste de lenguajes que presenta el texto dramático como modo de desestructurar el informe científico. Y agregamos la voz de Petrona como encarnación de un conocimiento de secretos que circulan *a viva voz*. Por lo expuesto, estas voces que se entrometieron en discursos científicos de la época, a través de parodias y fábulas, fueron espacios de resistencias a un sistema médico y policial. A partir de ellas, se puede acceder a conocer una *cofradía* que se conformaba en torno a complicidades de formas de vidas sexo-genéricas desobedientes: en estas creaciones y recreaciones que cuestionaban nociones científicas de un género “natural”, el médico notó muy específicamente lo importante que eran el apoyo, la protección, la solidaridad y la ayuda de “compañeros” cuyas ideas,

que se empezaban a organizar como “consejos”, alentaban posibilidades y formas de imaginarse a sí mismos distintas a las del modelo binario (Salessi, 1995: 308).

Estas cofradías se formaron a lo largo de todo un siglo en el que se persiguió y criminalizó las identidades que no se constituían en torno a la norma binaria. El trabajo de Salessi permite reparar cómo a partir de un discurso médico patologizante se puede reconstruir, al menos, parte de la cultura del período. En este sentido, los Archivos de Psiquiatría y Criminología, a pesar de su carácter homo/transfóbico, constituyeron un espacio mediante el cual se pudo fisurar un régimen de visibilidad que estigmatizaba determinadas formas de vidas.

Por su parte, Beatriz Seibel (1989) estudia el origen popular de las fiestas del carnaval y las integra a un corpus más extenso de *teatralidades populares*. La investigadora señala que estas formas de teatralidad no fueron extensamente abordadas en el campo de los estudios teatrales por no corresponder con marcos culturales oficiales/hegemónicos.<sup>19</sup> Si bien Beatriz Seibel no complejizó el estudio en torno al carnaval (como sí lo hizo con otras prácticas populares, entre ellas, el circo), de sus consideraciones se puede destacar dos aspectos. El primero se refiere a la concepción de estas prácticas como acontecimientos de resistencia a la cultura dominante y autoafirmación colectiva. El segundo aspecto consiste en dar cuenta que en las prácticas carnavalescas “participan todos los miembros de la comunidad, desde niños a ancianos; hombres, mujeres y *travestís*” (Seibel, 1989: 33 [el subrayado me pertenece]). De esta manera, aunque sea de manera nominal, la observación de la investigadora rescata la participación de las travestís en las fiestas de carnaval.

#### IV. El devenir travesti

Dado que en las prácticas sexo-desobediente del carnaval transitaron minorías que, según el contexto histórico, recibían por parte del campo médico/policial higienista determinadas categorías identitarias (uranistas,

---

<sup>19</sup> De acuerdo con Beatriz Seibel (1989), las teatralidades populares están conformadas por todo tipo de rituales (religiosos aborígenes, católicos, mestizas o marginales, etc.) y las prácticas circenses, artistas trashumantes y titiriteros/as, entre otras.

invertidos, homosexuales) u otras adscripciones que fueron reapropiadas por los colectivos como gesto de *identificaciones estratégicas* (Preciado, 2003 [en línea]) —entre ellas, putos, mariconas, travestís—, se debe indicar la contingencia y variabilidad de las nominaciones. Particularmente, sin pretender aunar categorías diferenciales, nos referimos al *devenir travestí* para dar cuenta de aquella performatividad que cuestionó los patrones de legibilidad sexo-genérica de lo hombre/mujer en una *obra de arte en movimiento*, tal como concibe al carnaval el historiador correntino Marcelo Fernández (2007). De esta manera, como una *procesión insurgente* que encontró en los ritmos abyectos de la cultura popular un lugar de enunciación política, el *devenir travestí* en los espectáculos del carnaval se presenta lleno de brillo y orgullo contra la segregación y marginación a la que se ven expuestas sus trayectorias vitales minoritarias. En palabras de Marlene Wayar, estas incursiones en las fiestas del carnaval fueron “una estrategia plebeya para resistir y transformar el curso de las cosas” (Wayar, 2012: 3). Por lo tanto, dichos tránsitos constituyen una maquinaria de visualidades críticas productoras de imaginarios cuestionadores de códigos y convenciones sociales normativas. En efecto, acerca de las prácticas del carnaval, Lohana Berkins señaló:

Hay cosas de la lógica del carnaval que aún se repiten a conciencia: entendí que el lugar que nos dejaban era bufonesco, pero aun siendo la bufonesca de la Corte, yo estaba en la Corte. ¡Estamos en la Corte! Y esa Corte entendida como lugar de realidad, porque lo paradójico y triste era que ese lugar, donde justamente no hay ninguna realidad, para nosotros sí era un bastión de legitimación real (2012: 11).

Parafraseando a María Moreno (2001), en sus tacos las travestís llevan un mapa sin fronteras. Recuperando dicha imagen, esta cartografía teatral de las desobediencias sexuales se concibe como un dispositivo que impugna la linealidad del tiempo (*heterocronía*) y funda una *heterotopía* (Foucault, 2010). Es decir, un contra-espacio diferencial que se constituye en tanto desviación de lo que las sociedades organizan como hegemónico. Un espacio ubicado en los márgenes, pero que opera como centro estratégico mediante los cuales se tramaron determinadas trayectorias vitales. Entre ellas, como abordaremos aquí, las de Malva Solís, Dominique Sanders, Julia Lagos y Fernando Noy. Para este

abordaje, recuperamos las preguntas de Didier Eribon en torno a la descripción de “Las Carolinas” que realiza Jean Genet en *Diario de un ladrón* (1949):<sup>20</sup>

¿Qué afirma a este grupo, constituido como tal en el momento en el que desafía de modo teatral la mirada de los otros, en forma de un pequeño desfile de treinta personas por la Rambla de Barcelona? ¿Qué une a esas Carolinas, esas locas, esas mariconas? ¿Y qué teje los lazos de la solidaridad, aunque sea efímera, entre aquellos/as que forman parte del cortejo? (Eribon, 2004: 0-11).

En los ecos de las preguntas de Didier Eribon se pueden reconocer los intersticios a través de los cuales las formas de subjetivación minoritarias tramaron identificaciones colectivas en el espacio público. A continuación, los testimonios orales reconstruyen un cuerpo colectivo sexo desobediente en las prácticas festivas del carnaval y otras incursiones escénicas de maricas y travestís. Como mencionamos inicialmente, de esta constelación también formaron parte *Rosita del Plata*, *La bella Otero* y *La princesa de Borbón*, al tiempo que fuga hacia la disidencia de las “Las Carolinas”, pero también hacia las prácticas performáticas de los carnavales porteños de la década del ochenta.

---

<sup>20</sup> Se conoció a “Las Carolinas” como la primera movilización sexo desobediente que se produce en Barcelona en la década del 30. La cita de Didier Eribon corresponde con su reflexión en torno a la escena de “Las Carolinas” de *Diario de un ladrón*, de Jean Genet, la cual transcribimos a continuación: “Las que una de ellas llama las Carolinas fueron en procesión al solar de un meadero destruido. Los rebeldes, cuando las revueltas de 1933 arrancaron uno de los mingitorios más sucios, pero de los más queridos. Estaba junto al puerto y el cuartel y era la orina caliente de millares de soldados la que había corroído la chapa. Cuando se comprobó su muerte definitiva, con chales, con mantillas, con vestidos de seda, con chaquetas entalladas, las Carolinas —no todas, sino una delegación solemnemente elegida— vinieron al solar a depositar un ramo de rosas rojas, anudado con un velo de crespón. El cortejo partió del Paralelo, atravesó la calle de San Pablo, y fue Rambla de las Flores abajo, hasta la estatua de Colón. Habría unas treinta mariconas a las ocho de la mañana, a la salida del sol. Las vi pasar. Las acompañé de lejos. Sabía que mi lugar estaba entre ellas, no porque fuera una más, sino porque sus voces avinagradas, sus gritos, sus gestos indignados no tenían, a lo que me parecía, otra finalidad que la de querer traspasar la capa de desprecio del mundo. Las Carolinas eran grandes. Eran las hijas de la vergüenza” (Jean Genet, en Eribon, 2004: 9).

## V. Procesiones sexo desobedientes

“Si no fuera por todo lo que yo luché por nuestros derechos, vos ni siquiera tendrías la posibilidad de imitar a tu Madonna sin ir a la cárcel”.

**Bernadette en *Priscilla, la reina del desierto*, 2014<sup>21</sup>**

El travestismo como categoría política se consolidó en la década del noventa en el seno de los movimientos sociales. No obstante, en tanto categoría histórica, contiene (y desborda) otras adscripciones bajo la cual fue conceptualizada la transgresión genérica del régimen heterosexual, entre estas: invertidos sexuales, amorales y maricas o mariconas. En esta variación nominativa se puede considerar la trayectoria de Malva Solís, quien llegó a Buenos Aires en la década del cuarenta y vivió la cultura disidente con sus momentos de mayor y menor tensión por la persecución policial que acechó al *diferente sexual*, como ella misma llama a la desobediencia sexual. La historia de vida de la mariquita más longeva se conoció en la entrevista pública que Marlene Wayar le realizó en la segunda presentación de *El Teje* en la sala Batato Barea en mayo de 2008. Luego de este acontecimiento performático, Malva integró el equipo de redacción de la revista y el Área de Tecnologías de Géneros acompañó la publicación de *Mi recordatorio: autobiografía de Malva* publicado por el Centro Cultural Rojas en 2010.

---

<sup>21</sup> *Priscilla, la reina del desierto* está basada en el filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, escrita y dirigida por Stephan Elliott (1994), quien junto con Alan Scott estrenan en Sídney la versión teatral: *Priscilla, Queen of the Desert, the musical* (2006). Luego de ser representadas exitosamente en todo el mundo (por ejemplo, en el *West End* londinense en 2009 y en Broadway en 2011), en 2014 llegó al teatro Lola Membrives (Buenos Aires), donde contó con la dirección general de Valeria Ambrosio y traducción de Fernando Masllorens y Federico González. La historia del musical se basa en las aventuras, deseos y violencias que atraviesan un trío de *drag queens* en su viaje por el desierto australiano a bordo de un micro (*motorhome*) para realizar su *show* y conocer al hijo de uno de los personajes principales (Tiek). La puesta se desarrolla a través de la interpretación coreográfica y musical de distintos *hits*, entre ellos: *It's Raining Men*; *I Say A Little Prayer*; *Material Girl*; *I Love the Night Life*; *I Will Survive*. Por la semántica y el tratamiento escénico, la puesta fue considerada como obra de culto LGTBI. Asimismo, en Buenos Aires, el papel de Bernadette (transexual) fue interpretado por Moría Casán (en reemplazo de Pepe Cibrián Campoy), lo que le otorgó una particularidad especial a la versión porteña, ya que fue la primera vez que este personaje lo realiza una mujer. Dado que la reconocida actriz y mediática Moría Casán, entre otras cuestiones, ha deconstruido el lugar de las típicas *vedettes* del teatro de revistas y el rol del *capocómico* asignado a los hombres, su figura siempre convocó un cuestionamiento sexo-genérico y es un ícono imitada por las mismas *drags* de Argentina.

Como única testigo sobreviviente, las memorias de Malva Solís constituyen un relato histórico atesorado por años. A partir de sus charlas y escrituras, se pueden restituir experiencias y formas de organización de la resistencia micropolítica ante la persecución que sufrían los *amorales* de mediados del siglo XX. Entre estas, la primera se refiere a la creación de la agrupación Maricas Unidas Argentinas (MUA), una organización clandestina surgida en la década del cuarenta con el objetivo de recaudar fondos, juntar alimentos o abrigos para acercarlos a quienes se encontraban arrestados en Devoto.<sup>22</sup> Para tal efecto, la MUA publicó un diario mimeografiado que circulaba en el Café Iberia. A pesar de la urgencia y necesidad de contar con un órgano comunicacional, el proyecto no prosperó porque terminaron todos los integrantes presos en Devoto y no hubo cuerpo jurídico que los pudiera acompañar en su defensoría, ya que este también corría el riesgo de ser sospechoso de confabuladores contra la seguridad interna. Acerca de esta experiencia de la MUA, Malva relata:

[...] Ideamos como una mutual con un *diarito* de una página que se doblaba así (Malva muestra los dobleces de la hoja) y quedaba de cuatro hojitas para leer. Y poníamos tonterías: “El casamiento de la fulana”, “La fulana está de novia” y cosas así. De paso juntábamos plata y alguno de los familiares de las mariquitas le llevaba cosas. Se escribía mucho, todo lo que se podía. Había dos o tres personas que eran las encargadas de escribir. Se publicaban las noticias. Era mimeografiado, lo hacía otra maricona, una persona que se dedicaba a imprimir. Ese librito cae en manos de la policía. En las manos de un déspota que se llamaba Antonio Di Tomassa [...] Ese quería saber dónde estaba el mimeógrafo. Nunca dijimos nada. Nos aguantamos la paliza. Habrá durado dos meses y ya nos borraron del mapa. Por esa transgresión cada una de las que nos juntábamos en el bar estuvimos treinta días en Devoto. [...] Inclusive tuvimos una aparición pública. ¡Ah! Pero yo no fui, tenía miedo. Estaba hablando él [Perón] sobre el movimiento peronista, y vio un cartel que decía “Libertad a los homosexuales”. No quedó uno. Eran veinte o treinta [...] Yo fui

---

<sup>22</sup> En *Mi recordatorio*, Malva señala que la MUA se creó en 1948. No obstante, en unos de los diálogos mantenidos indica que fue en 1943/1944, aunque en otra oportunidad, asegura que fue en 1946.

una de las que fui a Plaza de Mayo cuando lo derrocaron. Y me disfracé y todo.

*¿Para que no la reconozcan?*

¡No! Disfrazada porque estaba loca de alegría. Me puse una peluca rubia, unos tacos y salí (en diálogo personal, 2014).

El testimonio de Malva restaura estrategias de intervenciones minoritarias que no suelen ser consideradas en los relatos historiográficos oficiales. Asimismo, en tanto se carece de documentos históricos tangibles que garanticen la existencia de la Mutual Unidas Argentinas o la primera movilización pública de un grupo de mariconas en la histórica Plaza de Mayo, y, dado que Malva no participó de las agrupaciones que nacieron al calor de la militancia política de la década del setenta, su relato aún no fue integrado en los discursos históricos desobedientes. En el marco del Área de Tecnologías de Género del Centro Cultural Rojas, el recuerdo y la experiencia política de Malva Solís, en los últimos años de su vida, encontró posibilidades de comunicación para resistirse al olvido colectivo.

De acuerdo con su testimonio, en los primeros años de la década del cuarenta, no hubo mayores cambios en relación con la persecución de la homosexualidad masculina con respecto a la década anterior. No obstante, Malva Solís revela las instancias y estrategias de resistencias colectivas frente a los edictos policiales y la férrea persecución de la desviación de la heterosexualidad hacia fines de dicha década y la mayor virulencia homofóbica acaecida en el segundo mandato presidencial de Perón.<sup>23</sup> Asimismo, dicho relato se inscribe en una constelación discursiva que configura una *sociabilidad queer masculina* de aquella época.

Para dar cuenta de la homosexualidad en el primer peronismo (1943-1955), el estudio de Omar Acha y Pablo Ben (2004-2005) aborda textos literarios y autobiográficos, entre ellos el de Carlos Correa: *La narración de la historia* (1959); de Paco Jaumandreu: *La cabeza contra el suelo. Memorias* (1981); de Oscar Hermes Villordo: *La brasa en la mano* (1983); Miguel de Molina: *Botín de guerra. Autobiografía* (1998); y el de José Sebrelli: *El tiempo de una vida. Autobiografía* (2005). A través de estos relatos y otras fuentes de archivo (policial o periodístico), los historiadores

---

<sup>23</sup> La primera presidencia de Juan Domingo Perón transcurrió entre 1946-1952. En 1951, fue reelecto como presidente, no obstante, su segundo mandato se interrumpió en 1955 por un golpe de Estado cívico-militar. Tras su destitución, Eduardo Lonardi asume la presidencia del Gobierno *de facto* en representación de la Revolución Libertadora.

describen los espacios de residencias (departamentos y pensiones), lugares de circulación (parques y plazas) y las fiestas (en las que se “simulaban casamientos”, como menciona una nota periodística citado por Acha y Ben) en las cuales se desplegaba la *cultura queer*. Las crónicas de Malva Solís publicadas en *El Teje* también reparan en estas experiencias. Por ejemplo, en “Jaleo en gallinero” (2008: 18), la cronista discurre acerca de una función de Miguel de Molina en el Teatro Avenida. En aquella oportunidad, tras una fuerte ovación y entusiasmo, las mariquitas provistas de castañuelas —que hacían sonar desde la platea— avivaron el *show* al ritmo de “palmas y olés”. Dado el *revuelo en el gallinero* (las maricas estaban ubicadas en las gradas más económicas), intervino la policía en medio del espectáculo y se llevó detenidos a más de 20 *carrilches*.<sup>24</sup>

Otro de las notas de Malva Solís publicadas en *El Teje* se titula: “El casamiento de Jorgelina” (2009: 19). En esta se reconstruye la modalidad de fiestas privadas muy practicada en la época. Las entradas se cobraban anticipadas (con el fin de cubrir los gastos de bebida y comida); las fiestas se realizaban en quintas o espacios alejados de los vecindarios para no llamar la atención y no ser sorprendidos por la policía. Las invitaciones se enviaban por carta y se confirmaban por comunicación telefónica o funcionaba el *de boca en boca*. Quienes participaban llegaban con bolsos o con grandes cajas con envoltura de regalo donde llevaban escondidos los atavíos para la ocasión. En el transcurso de la noche se sucedía la parodia del casamiento y hasta las seis de la mañana “bailaban juntos, maquillados y vestidos de mujer”, según menciona Jamandreu (Acha y Ben, 2004-2005 [en línea]).<sup>25</sup>

El archivo personal de Malva Solís también restituye imágenes tomadas en estudios de fotografía privados donde el *carrilchaje* posaba con atavíos femeninos. Asimismo, los desfiles de carnaval constituyen acontecimientos en los cuales la desobediencia al régimen heterosexual encontró un lugar de enunciación, una forma de sociabilidad y resistencia a la persecución y represión.

Dichos acontecimientos festivos se pueden reponer a través de la última publicación de *El Teje* (2012) titulada: “Carnaval de la resistencia”. En el diseño

---

<sup>24</sup> De acuerdo con el diccionario del *argot*, el término *carrilche* era sinónimo de “chilpo, mariola, cuma, marica, peineta, toto, marcha atrás, puto, cangrejo, mino, comipini, comilón, tragasable” (2009: 14).

<sup>25</sup> En torno a estas fiestas, véase también *Fiestas, baños y exilios*, de Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli (2001) y “Selva, plumas y desconche: un análisis de las *performances* masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta”, de Joaquín Insausti (2011).

de tapa de la revista se agrega: “De cuando los carnavales dejaron de ser espacio exclusivo de varones y se volvieron territorios libertarios de machonas, mariquitas y travestís”. De esta manera, se presenta un *corpus* de notas realizadas en torno al pasaje de las minorías en estas fiestas. La edición de esta última publicación se caracterizó por relatos en primera persona que narraban, a partir de sus propias experiencias, las incursiones colectivas. Como hemos mencionado, Malva Solís llegó a Buenos Aires en la década del cuarenta, por lo tanto, su relato contiene un espesor histórico capaz de reponer imágenes y modos de los tránsitos minoritarios en estas prácticas festivas:

Desde la instauración de las murgas en los corsos, aparecen muchachos vestidos de mujer mamarracho a modo de *solfa*, con el propósito de divertir a la gente llamándose a sí mismos las “Machonas de la murga”. Tiempo después, esta jocosa modalidad da paso a las transformistas, o sea, el maricón lujosamente ataviado, constituyéndose una atracción para el corso (Solís, 2012: 6).

Siguiendo los relatos de Malva Solís (2010, 2012 y 2014) se puede comprender que el travestismo en el carnaval, en un principio, tuvo una aparición misógina. Este gesto degradante de varones hacia mujeres, en realidad, dio paso al juego de usar ropas de sexo contrario para que hicieran su entrada las transformistas.<sup>26</sup> Luego de esta incorporación, en la década del sesenta, la *abuela travestí* señala el ingreso de las *vedettes* de las murgas, es decir, una estilización estética propia del teatro de revista porteño. Si bien en dicho género teatral, tradicionalmente, se objetualizó la figura femenina y esta misma degradación se trasladó a las imitaciones travisteriles de las *vedettes* de la murga, en estas *performance*, en cambio, las *maricas* instalaron un gesto de rebeldía social.<sup>27</sup> Legítimas o no ante una cultura transfóbica, estas presentaciones disputaron la mirada de un público heterocisexual que, bajo las convenciones de la fiesta, aceptó con gran entusiasmo el tránsito performático. En este gesto

---

<sup>26</sup> Los relatos de Malva al que se refiere son *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva* (Malva, 2010); la nota publicada en *El Teje* (2012): “Historiando el carnaval porteño” y las dos charlas que mantuve meses antes de su fallecimiento en el asilo ubicado en la localidad de José C. Paz en abril y mayo de 2014.

<sup>27</sup> De acuerdo con el estudio de Beatriz Trastoy (2002), el ingreso de las travestís a la revista porteña se produce recién en la década del 90 con la participación de Cris Miró en *La revista del Maipo* (1995) y *De Mataderos al Tabarís* (1998) con Florencia de la Vega.

político, aunque el *devenir travestí* acontece como una práctica escénica, las minorías se apropian de los símbolos mayoritarios y dislocan sus formas de representación tradicional.

Asimismo, el ingreso de las *vedettes* en las murgas coincide con un contexto cultural de *destape* del travestismo en el campo artístico signado, principalmente, por visitas internacionales. Entre ellas, Coccinelle, del cabaret Madam Arthur y Le Carrousel en 1962 y Pamela, de la compañía Nouvelle Eve, en 1963. Ambas *vedettes* participaban de la movida contracultural parisina y su llegada a Buenos Aires causó un gran revuelo mediático por la transición genérica que habían realizado. Por un lado, Coccinelle con gusto se presentaba en la prensa y ofrecía notas acerca de su vida privada: “Con su marido llega Coccinelle, la mujer que fue hombre” (s/r, 1962). Por otro lado, Pamela prefirió un perfil más bajo en torno a su generización y se negó a dar declaraciones, instancia que irritó a los periodistas. Tras la insistencia y la mediación de empresarios teatrales para que ofreciera notas a la prensa, Pamela otorgó la entrevista a la revista *Así* (la misma revista que había publicado el artículo mencionado de Coccinelle). En la nota de prensa titulada “Una Eva llamada Vicente” (s/r, 1963) predominaba un fuerte interés en dar cuenta del pasaje genérico de la *vedette* y, tratando de encontrarle la categoría que la defina, indicaba: “Las versiones sobre su personalidad la ubican desde ‘una nueva Coccinelle’ hasta un joven que actúa y viste de mujer (transformista)” (s/r, 1963: 16). Por su parte, Pamela manifestó: “¿Por qué una nota a mí? Yo no soy estrella de la compañía. Si la nota es de interés para el espectáculo, que me paguen” (en s/r, 1963: 17). El artículo concluye destacando las reacciones de Pamela cuando, al ser fotografiada sin autorización o previo acuerdo con los cronistas que la habían entrevistado, ella les tira con un zapato y sale del teatro. Para reforzar el carácter *violento* de la *vedette*, la nota fue ilustrada con la secuencia de fotos de lo sucedido.

Siguiendo el relato de Malva Solís, en la década del setenta se consolida el travestismo artístico, acontecimiento vinculado también con la influyente presencia internacional de Ivana, “un famoso travestí carioca muy conocido en las *scolas do samba* de Río que, en calidad de primera figura de la compañía musical de Walter Pintos, es el encargado de poner a prueba la tolerancia del público” (Solís, 2010: 123).

Este contexto de devoción a las estrellas del espectáculo internacional por parte de las maricas da cuenta de un sistema de producción escénico que se desplazaba desde el centro del circuito teatral hacia los márgenes del conurbano bonaerense. Sin embargo, el desplazamiento forma parte de una genealogía

escénica en relación con los *imitadores de estrellas* (Cfr. Sosa Cordero 1999 [1978]) como así también de los pasajes de *La bella Otero* o *Rosita del Plata*, quienes, aunque no eran *imitadores de estrellas*, tomaban nombres de reconocidas actrices y hacían culto a las mujeres que se habían hecho lugar en un mundo de hombres. Por lo tanto, se puede decir que, así como David Halpenn (2010) encuentra una relación histórica (no aleatoria ni accidental) entre el *star-system* y la cultura homosexual masculina estadounidense, en las fiestas de carnaval porteño, las *vedettes* desobedientes de las murgas establecieron una relación también *histórica* con los imitadores de estrellas y ladronas del bajo fondo porteño de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, en torno a estos pasajes entre el imaginario del *star-system* y las salidas del carnaval del conurbano en la década del sesenta, Dominique Sanders refiere:

Las estrellas de las comparsas eran tres: la Estrella paisana (no sé si vive), la famosa Leo y la Berna [...] En aquel entonces pagaban para que las tres salgan juntas... si se podía reunir las tres mejor, pero la Berna y la Estrella salían en una murga y la Leo salía en otra murga... No recuerdo los nombres de las murgas. Lo único que recuerdo es el vestuario. Una vez en la murga de San Fernando ella [la Leo] sacó el vestuario de Cleopatra. No sé si viste *Cleopatra* con Elizabeth Taylor cuando entra con el hijo en Roma... ese traje lo sacó ella [...]. ¿Viste la entrada de la escena en Roma? Bueno, igual, igual, igual (en diálogo personal, 2015).<sup>28</sup>

De esta manera, se traficaban figuras y escenas del mundo del espectáculo del *star-system* para producir formas de subjetivación colectivas que disloquen el régimen heterocisexual. Asimismo, el pasaje entre el imaginario del mundo del espectáculo, la estética del teatro de revistas y las murgas surgió también por los propios saberes de las *maricas* o *carrilches* que se desempeñaban como modistas, vestuaristas o coreógrafos teatrales. Precisamente, Malva Solís se desempeñó laboralmente en una compañía de modistos de espectáculos de revista. Acerca de esta experiencia, indica:

Éramos diez, la cosa incluía un dibujante titular, un bocetista, un escenógrafo, un intendente de ambiente, saber todo lo relacionado

---

<sup>28</sup> *Cleopatra*, dirigida por Joseph L. Mankiewicz y protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton, se estrenó en 1963.

con el *show* musical y después estábamos las costureras y trabajábamos por cooperativa. Entonces, el que ganaba más era el que dirigía, un poquito más, no tanto, era una tajada más de la rebanada de la torta. A veces teníamos que estar hasta tres días sin dormir, vivíamos a *actemiles* [...]

*¿Cuántos trajes llegaron a realizar por espectáculo?*

Llegamos a hacer setenta con el despliegue de toda la compañía. Aparte la figura. Por ejemplo, la figura destacada o la media *vedette* se vestían aparte. Las *vedettes* se vestían aparte porque tenía más figuración en la revista. Y después estaban las bataclanas comunes, los *boys*, los músicos (en diálogo personal, 2014).<sup>29</sup>

El oficio de modista teatral de Malva Solís le permitía trabajar intensamente durante el año y en el verano hacer trajes por encargo para las fiestas de carnaval. Cuando la seguridad estaba garantizada, confeccionaba su traje y ella también salía. En el interior de las murgas, las *vedettes* eran valoradas por su atracción y despliegue para las competencias de los carnavales. Dado que el público las requería con entusiasmo, las murgas preservaban sus lugares con sus cánticos “rataplán rataplán, las *vedettes* no se van” (Solís, 2012: 7). No obstante, según los edictos policiales en plena vigencia, los hombres con atavíos de mujer no podían salir a la calle. En consecuencia, en los relatos en torno a estas fiestas existen un sinnúmero de anécdotas acerca de los cuidados que debían tener para entrar y salir en los colectivos de las comparsas y no caer presas, como así también la protección que recibían por parte de los integrantes de las murgas:

La muchachada integrante cuidaba a las *vedettes* de las posibles contingencias que pudieran producirse como consecuencia de la invasión de *chongos-sopla nucas* que asediaban a los micros al salir del club [...]. La protección también era antipolicíaca: los organizadores esperaban al micro de los transformistas en la puerta de acceso al club para evitar el manotazo policial en contra de las maricas travestidas (Solís, 2012: 07).

---

<sup>29</sup> En la entrevista realizada, Malva se refiere a una gran cantidad de artistas para quienes trabajó realizando vestuarios. Entre los referentes de los oficios con quienes trabajó se encuentran Héctor Sodado y Pedro Gandini. Este último fue quien le propuso que estudiara moldería para incorporarla en su equipo de trabajo.

El código contravencional regía para la Capital Federal; por lo cual, más allá de la General Paz, el accionar policial no aplicaba el mismo castigo que en la cárcel de Devoto, además las murgas tenían otros arreglos con los comisarios:

Acá estaba bailando en un club de barrio en José Ingenieros, en un carnaval en la murga “Los elegantes de José Ingenieros”. El baile lo puso Pedro Sombra. Acá salí todo el carnaval completo, me gustó tanto el barrio... La policía sabía que eran mariquitas. Entonces, me dijeron: “Malva, vamos a salir porque vamos a una murga que tiene mucha seguridad, *nos aseguran la libertad*, el dueño de la murga es un comisario. Entonces, ¡sí, *m'hijita*! ¿Qué es más seguro que eso? Así que hablan de comisario a comisario, actuamos y nos vamos”. (Solís, en diálogo personal, 2014).

Paradójicamente, en aquella oportunidad, eran protegidas por la misma fuerza que las hostigaba en la vida cotidiana. Aunque no formaban parte de la misma agrupación, el testimonio de Malva Solís también se relaciona con el de Vanesa, publicado en la misma edición de *El Teje* (2012) referida al carnaval:

En esa época hubo momentos buenos y malos: lo que pasa es que estuvo muy perseguido el homosexual, la sociedad no te aceptaba: o nacías hombre o nacías mujer, no podías tener término medio. Ya a mediados de los 60 empezó a aceptarse más nuestras presencias con bikinis y mallas, y creo que provocaba una curiosidad: vos tenés noción desde que sos chica que el hombre es hombre, y que la mujer es mujer, pero ¿cómo puede ser que el hombre esté vestida de mujer? ¿Dónde se puso el bulto? ¡Y llama la atención! (2012: 8).

Como hemos mencionado, las *performances* del carnaval realizaban una estetización propia de la *vedette* del teatro de revista: la gestualidad, la corporalidad junto con el vestuario y el maquillaje configuraban una perfecta modelización del imaginario femenino:

Lo que la gente no sabía es que esas exuberantes tetas eran ortopédicas sobre algodón hidrófilo, las gambas torneadas junto al culo y las caderas eran de goma espuma bien trabajada. Cada

marica se *trucaba* de acuerdo a su necesidad, no todas recurrían a la ortopedia teatral (Solís, 2012: 06).

Estos procedimientos teatrales constituían tecnologías de género que las mismas *maricas* desplegaban en sus tránsitos por el carnaval y en *shows* del circuito teatral más alternativo, los cuales sucedían tanto en el conurbano, como así también en reductos nocturnos de la ciudad de Buenos Aires. En el acervo documental proveniente del diario *Crónica* incorporado recientemente en los fondos de archivos de la Biblioteca Nacional, se encuentra disponible una nota de prensa titulada “Insólito *shows* de travestís: ¡Escandal *show!*” (s/r, 1973) publicada en la revista *Así*.<sup>30</sup> Esta nota restituye un espectáculo que, tres veces por semana en La gata desvelada, una *boite* de Hurlingham, realizaban Misty, Chispita y Chiche, quienes, según señalaron, se encontraban inscriptas como *travestís* en el Sindicato de Artistas de Variedades. En relación con el espectáculo, el cronista señala:

Extraños bailes. Algo que ellos califican como arte. También pude conocer sus gustos, sus problemas con la sociedad, sus anhelos y angustias. Ellos —o ellas— mostraron sin pudor una parte de ese mundo misterioso que es el homosexualismo, llevado en este caso a la vida pública. Durante el diálogo, mostraron a cada instante su contradicción sexual al responder indistintamente como varones o como mujeres: les da igual (s/r, 1973: 6).

Esta crónica deja de manifiesto la dimensión política de las intervenciones minoritarias en las prácticas artísticas. En estas, determinados procesos de subjetivación dislocaron las figuraciones de la heterosexualidad hegemónica y

---

<sup>30</sup> La nota de prensa referida pertenece a los archivos del diario *Crónica*, actualmente disponibles en el Departamento de Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Dado que dichos archivos se encontraban en los edificios del diario *Crónica* expuesto al deterioro, en julio de 2015, en conjunto con la Universidad Nacional de San Nicolás y el Archivo Nacional de la Memoria se firmó el convenio de traspaso de resguardo permanente. La información que este fondo de archivo atesora es invaluable, ya que además de los números de *Crónica*, contiene millares de recortes periodísticos y fotografías de las que se valían los periodistas del diario para producir la información. Luego de una extensa tarea de reordenamiento y restauración, hacia fines de 2016, estos archivos comenzaron a estar disponibles al público. Para esta investigación, fueron consultados en octubre de 2017. El recorte de prensa de la revista *Así* aquí referida se encontró en la *Caja de archivo Crónica - Homosexuales (hasta 1974)*.

sus modos de representación. Los *shows* contenían una estructura sencilla que consistía en interpretaciones musicales, bailes sensuales y un vestuario con un importante despliegue visual. Aquí también se producían los tráficos y códigos de representación del teatro de revistas, ya que la confección de los vestuarios era realizada por las mismas maricas del colectivo quienes atesoraban saberes y oficios relacionados al diseño de lenguajes escénicos visuales. Al respecto, Misty señala: “Nuestro modista es Michel, el mismo que viste a los artistas del Maipo y del Nacional. Es muy buen amigo” (en s/r, 1973).<sup>31</sup> Al igual que en el relato de Malva, el testimonio citado explicita la colaboración estética entre quienes participaban de espacios legitimados en el campo teatral (como lo fueron el Maipo o El Nacional) hacia los márgenes del conurbano. Asimismo, este tránsito minoritario también era desarrollado por los *boys* del teatro de revista. Por su parte, en su autobiografía, la mediática Vanessa Show (2012) relató su participación en el teatro El Nacional y sus presentaciones en Hidrógeno, Oráculo y Teatrón (teatros donde se realizaban *shows* de transformistas en la ciudad de Buenos Aires durante la década de los sesenta y setenta). En la Ciudad de Buenos Aires y en el conurbano bonaerense, estas incursiones travesteriles fueron posibles, ya que, si bien los códigos de moralidad continuaban vigentes, durante los gobiernos *de facto* de Levingston y su sucesor Lanusse, se produjo un *ablandamiento* de la persecución a la disidencia sexual.<sup>32</sup> En este contexto, en 1972, Vanessa Show fue convocada por Félix Torres para protagonizar *La revista del tercer sexo*, un espectáculo de transformistas el cual se mantuvo en cartel en Teatron por cinco meses. Aunque la *vedette* señala que dicho espectáculo no estuvo exento de la *mirada* policial, con la explicación de que se trataba de un espectáculo artístico, en más de una oportunidad, *zafaron* de ser trasladadas a las comisarias, y, si las llevaban presas, prontamente eran puestas en libertad.

Asimismo, tras una convocatoria pública de Félix Torres, Dominique Sanders (nombre artístico de Norma Gilardi) también tuvo su incursión escénica. Al respecto, relata:

Un día en el [diario] *Crónica* vi que decía: “Félix Torres busca travestís”. En el contrato de variedades que firmé decía *travestí* [...]

---

<sup>31</sup> La actual Unión Argentina de Artistas de Variedades no registra datos de estas inscripciones.

<sup>32</sup> Roberto Marcelo Levingston fue presidente *de facto* entre el 18 de junio de 1970 y el 22 de marzo de 1971. Por su parte, Alejandro Agustín Lanusse lo fue entre el 26 de marzo de 1971 y el 25 de mayo de 1973.

Ahí conocí a Vanessa Show, Evelyn, Ana Lupe, Graciela Scott, que para mí son las cuatro estrellas de las travestís, como fueron Nélide Lobato y Nélide Roca, las grandes *vedettes*.<sup>33</sup> [...] cuestión que veo el anuncio que el teatro ABC necesita chicas travestís.

*¿Te acordás el nombre del espectáculo?*

No. No. Creo que se llamaba *Veinte caras bonitas*.<sup>34</sup> Cuando llego, estaban en la fila para el *casting* Claudia Román y Ana Lupe. Claudia todavía no se había operado, se operó después en Europa. Cuando voy había cuarenta chicas, mariquitas. Ese día estaba la dueña del teatro, Rosario, una empresaria. Yo estaba con una toterita, una pollera cuadrillé de esas de las colegialas y botitas de media caña. Y me dice: “Vos actúas hoy a las 18:00”. Y yo le digo: “Pero, señora, no tengo vestuario”. Y me dice: “No importa, debutá así como estás” (en diálogo personal, 2015).

Si bien el pasaje escénico de Dominique Sanders durante la década de los setenta solo se circunscribe a la experiencia en el teatro ABC, se puede reconocer allí un esplendor de luces y brillos en las salidas del carnaval porteño en los cuales también transitaba con un despliegue propio de las *vedettes* del teatro de revistas. Asimismo, deja de manifiesto formas de representaciones que cuestionaron las binarias modelizaciones corporales en las prácticas escénicas de aquellos años, cuando el travestismo era una *novedad*, tal como refirió ella misma (en diálogo personal, 2015).

En el contexto del movimiento social de las travestís, Norma Gilardi conoció a Lohana Berkins y comenzó su tránsito por el activismo, formó parte

---

<sup>33</sup> Ana Lupe, Graciela Scott, Vanessa Show y Evelyn fueron reconocidas artistas en el campo teatral porteño trans/revisteril de la década del 70. Muchas de ellas, acusadas de “terroristas sexuales”, continuaron su desarrollo profesional en el exilio.

<sup>34</sup> Si bien no contamos con mayores datos para reponer sobre el espectáculo en el que participó Dominique Sanders, entre las obras en las cuales podría haber participado se encuentra *La tartamuda* (ABC, 1972). Según el repositorio histórico de la página web *Alternativa teatral*, “Era la historia de un hombre ‘castrado’, no solo por su madre, sino también por su psicoanalista y las distintas mujeres que pasaban por su vida”. El guion es de Enrique Pinti y la dirección fue de Luis Fischer Quintana. Información disponible en: <http://www.alternivateatral.com/obra49430-la-tartamuda>. Última fecha de consulta: 29/02/2018. A pesar de la referencia al personaje “castrado”, tanto en la ficha técnica como en la sinopsis de la obra referida por Pablo Gorlero en *Historia de la comedia musical en Argentina. Desde sus comienzos hasta 1979* (2004) no se ofrecen mayores datos que restituyan la participación de travestís en este espectáculo.

de la Asociación de Lucha por la Identidad Travestí-Transexual (ALITT) y fue la secretaria de la Cooperativa de trabajo “Nadia Echazú”.<sup>35</sup> En 2003, ALITT se presentó en la Inspección General de Justicia (IGJ) para constituirse como personería jurídica. Esta fue denegada por lo que Lohana Berkins y Norma Gilardi (como secretaria) apelaron la negativa por considerarla arbitraria y discriminatoria.<sup>36</sup> Al igual que la denegación de la personería jurídica de la

---

<sup>35</sup> La Cooperativa de trabajo “Nadia Echazú” se fundó en el barrio de Avellaneda en 2008. Fue la primera escuela de trabajo destinada a la capacitación y salida laboral de personas travestís, transgéneros y transexuales. Para su puesta en funcionamiento, contó con subsidios del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y fondos del Ministerio de Trabajo. El inmueble de la sede fue cedido por el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (Inaes). Para ampliar en relación con la experiencia, véase la tesis doctoral de María Soledad Cutuli (2015).

<sup>36</sup> Respecto a la negativa de la personería jurídica, la Resolución 1142/2003 de la Inspección General de Justicia indicaba que “Los propósitos perseguidos por ALITT (Asociación de lucha por la Identidad Travesti – Transexual) y que se encuentran especificados en el art 2 de su estatuto, no encuadran, a mi juicio, en el concepto de ‘bien común’, aludido por el art. 33 del Cód. Civil, pues no parece que la ‘lucha para que el Estado y la sociedad acepten el travestismo como una identidad propia’ (primero de los propósitos de la aludida asociación) ni la ‘construcción de una ciudadanía travestí – transexual’ ofrezca un marco valioso para el desarrollo de la convivencia, integrando así el patrimonio espiritual y cultural de la comunidad (CNCiv., sala I, julio 12 de 1990, ED, 138-788 y sigs., La Ley, 1990-E, 136; DJ, 1990-2-722), cual es, se reitera condición esencial para que una asociación de naturaleza civil pueda obtener el reconocimiento del Estado en lo que se refiere a sus actividades y objetivos” (citado en A.A.V.V., 2008: 33). En tanto los propósitos del art. 2 del Estatuto de la ALITT señalan: “a) luchar para que el Estado y la sociedad acepten el travestismo como un identidad propia; b) lograr que las personas travestís y transexuales se conviertan en sujetas/os de derecho; c) lograr una mejor calidad de vida para las personas travestís y transexuales; d) implementación de la campaña ‘Construyendo ciudadanía travesti-transsexual’, exigiendo el derecho a la salud, educación, trabajo, vivienda y demás beneficios sociales por medio de campañas de educación, sensibilización, talleres participativos, programas de formación y conferencias dirigidas a organismos del Estado y organizaciones de la sociedad civil para lograr la reflexión y la no discriminación del travestismo como una identidad propia. En este sentido, implementaremos nuestras campañas con trabajo de base territorial: reparto de información, publicaciones y talleres en la zona de residencia de la comunidad travesti; e) proporcionar espacios de reflexión, campañas de divulgación y asesoramiento para contribuir a los objetivos antes citados a través de espacios de reflexión, investigación y recopilación bibliográfica en materia de derechos sexuales y antidiscriminación que serán desarrollados por los y las profesionales que trabajan en la organización y otros/as investigadores/as de organizaciones profesionales y ONG que trabajan en temas antidiscriminatorios y derechos civiles, sociales, políticos y culturales con el objetivo de contribuir a los objetivos antes citados y f) fomentar la participación de nuestra organización en encuentros nacionales e internacionales relacionados con temas de derechos humanos” (citado en A. A. V. V., 2008: 15).

Comunidad Homosexual Argentina (ocurrida en 1991), esta disputa puso en crisis discursos socio-sexuales al interior de los marcos normativos de las instituciones jurídicas y legislativas y produjeron herramientas teóricas para demandar políticas de Estado que reconozcan el derecho de la identidad de género.

Luego de tres años de intervención ante la justicia, la Corte Suprema de Justicia de la Nación falló a favor de ALITT.<sup>37</sup> Para conmemorar el acontecimiento, ALITT organizó un espectáculo y festejo en el teatro Empire. Como tramas de una plataforma estética que se comenzaban a *tejer* entre, Giribone —el centro cultural autogestionado ubicado en el barrio de la Chacarita— y un sector del activismo travestí (nucleado en torno a las figuras de Lohana Berkins, Marlene Wayar y Diana Sacayán), se estrenó *Tacos gastados, de la esquina hasta el teatro*, una revista con dirección escénica de Susy Shock, en la que participaron Dominique Sanders y Julia Lagos. Desde entonces, sus *performances* también sucedieron en otros acontecimientos que daban cuenta del nuevo escenario político que atravesaba el movimiento social de las travestís. Entre estos, acompañaron el lanzamiento del primer número de *El Teje* el 28 de noviembre de 2007 y la presentación del libro *Cumbia, copeteo y lágrimas* (Berkins, 2008) el 5 de septiembre de 2008, ambos eventos fueron realizados en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas.

Estas intervenciones de Dominique Sanders y Julia Lagos se inscriben en una genealogía escénica en la cual, mediante un *travestismo estetizante* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006), las *performances* se destacan por el despliegue visual de los vestuarios y configuran una sensibilidad *camp*. Sus atavíos, ornamentados con bordados de piedras (de fantasías), lentejuelas y *strass*, combinados con brillantes telas, transparencias y casquetes con plumas se apropian de una estética revisteril.

Ambas intervenciones performáticas consistieron en el *lip-synch* de temas populares. Esta práctica también forma parte de una trayectoria artística propia del transformismo teatral.

Bernadette, uno de los personajes principales de *Priscilla, reina del desierto*, es quizás una de las voces más autorizadas en la materia para definir dicho procedimiento escénico:

El único arte verdadero y real de un transformista consiste en sincronizar los labios con quien canta, que cada matiz sea

---

<sup>37</sup> Para ampliar acerca de esta disputa, véase: *Políticas de reconocimiento*. Vol. I (2008) y Vol. II (2009), publicadas por el grupo académico-militante *Ají de Pollo*.

perfecto, los gestos ampulosos y exagerados, saber elongar el cuello, el vibrato de la nuez de Adán y el tendón del labio inferior (*Mimeo*, Teatro Lola Membrives, 2014).

Las *performances* de Dominique Sanders y Julia Lagos constelan en torno a una estética histórica de las imitaciones de estrellas y los tránsitos de las *vedettes* en las murgas. Ante la imposibilidad de que su voz y sus palabras fuesen escuchadas, la presentación despampanante de sus cuerpos fue un arma política de visibilidad y reivindicación de sus trayectorias. Luciendo glamorosos vestuarios realizados por ellas mismas, estos actos constituyen una modalidad minoritaria de formas de subjetivación. Acerca de este tipo de reapropiaciones, David Halperin señala:

No es posible destruir los papeles sociales y los significados dominantes, del mismo modo que no se puede eliminar el poder de la belleza, pero se pueden socavar y deconstruir: podemos aprender a no verlos de forma heterosexual. Su control sobre nuestras ideas disminuye, su preeminencia decae cuando se los parodia o se les resta importancia, del mismo modo en que al teatralizar las identidades sexuales y de género, al mostrarlas como roles en vez de esencias, al tratarlas como papeles sociales, en vez de identidades naturales, queda subvertidas y privadas de su pretensión de seriedad y autenticidad, del derecho que tienen a nuestra sumisión moral, estética y erótica (2016: 256).

Por lo tanto, se pueden considerar los desbordes mediante los cuales determinadas trayectorias vitales dislocaron los modos de representación tradicional para distorsionar la performatividad del género. Como una fuga hacia territorios libertarios, en las prácticas del carnaval y los *shows* travистерiles, el colectivo sexo desobediente tramaba complicidades insurgentes. En relación con estos tránsitos, María Belén Correa (una de las activistas más reconocidas cuya actual labor se centra en la conservación del material de *Archivo de la memoria trans*) señaló:

En la década del setenta y del ochenta la única forma de salir tranquilas a la calle eran las dos semanas al año de carnaval. Otra opción era el exilio; en un principio Brasil, Chile o Uruguay,

incluso escapar nadando, como se pudiera. Las que somos mayores de 40 años nos consideramos *sobrevivientes* porque tuvimos que soportar lo que era bailar una semana y a la otra ir al velorio de una compañera. Y fue durante mucho tiempo así, violencia y maltrato (en Máximo, 2016 [en línea]).<sup>38</sup>

Exilio o muerte parecían ser los únicos destinos posibles para quienes transgredieran las fronteras cis-sexuales, por lo tanto, personas como Malva Solís, Norma Gilardi (Dominique Sanders) y Julia Lagos también forman parte de un grupo muy reducido de travestís *sobrevivientes*.

## VI. Peregrinas paganas<sup>39</sup>

Entre el grupo de artistas que acompañó el primer lanzamiento de *El Tejé* (2007) también estuvo Fernando Noy. Aunque su labor artística más reconocida se vincula con el campo cultural emergente en la década del ochenta, sus primeras apariciones públicas también se circunscriben en las experiencias del carnaval porteño de la década de los sesenta y setenta. Al respecto, indicó:

[...] Salíamos en las murgas de Morón. Era el típico carnaval argentino. Que son de dos o tres días y que te dejan hacer lo que quieras, hasta por ahí no más también.

*¿Podías salir vestido con ropa de mujer?*

Sí. Sí. Muy loco lo que me pasaba a los 14, 15 años porque yo ya salía súper montada al estilo revista con plumas, guantes y estraces y todo, todo, todo. Los patrones de las murgas, es decir, los capitanes, elegían a algunas para hacer de *sponsor*, a las que le ponían *la teca* para comprar todo. Como yo era tan buena bailarina, me llevaban siempre como estrella (en diálogo personal, 2014).

---

<sup>38</sup> María Belén Correa creó el grupo de Facebook *Archivo de la memoria trans*. El proyecto tiene el objetivo de recolectar y proteger la *memoria trans* a través de relatos, fotos, recortes, videos, revistas, películas y entrevistas de las sobrevivientes en los distintos posteos. Entre diciembre de 2017 y marzo de 2018, el grupo montó la muestra "Esta se fue, a esta la mataron, esta murió" en el marco del *Encuentros de Diversidad y Género: Cuerpos políticos* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

<sup>39</sup> El título remite a la publicación de las memorias de Fernando Noy (2018).

El relato de Fernando Noy acerca de sus salidas en el carnaval ingresa también en esta genealogía performática que transitaron las desobediencias sexuales en épocas de edictos y represión. Sin embargo, fue la muerte de su amigo Tanguito (1972) lo que motivó su exilio.<sup>40</sup> En principio, su familia le sugirió que viajara a París, donde residía su bisabuela, pero, fascinado por un *show* que había visto de Vinicius de Moraes en Buenos Aires, prefirió exiliarse en Brasil, precisamente en Salvador de Bahía, donde arribó en calidad de artista nómada. Entonces, según sus palabras, sucedió “*La consagración de lo obvio*: llega una marica re loca, divina, maravillosa. Después de haber estado tanto tiempo preso acá, qué iba a hacer: tenía que bajar del carnaval y bajé semidesnuda y de pronto fue un *boom*” (Noy, en diálogo personal, 2014).

La exuberancia festiva del relato de Noy, en realidad, tiene un trasfondo político diferencial entre la dictadura argentina y brasileña. Siguiendo el estudio de Cecilia Palmeiro (2011), se advierte que, mientras aquí se persiguió y reprimió cualquier acción que se apartara de las costumbres y valores de la ultraderecha católica, el gobierno de facto brasileño se encargó de aniquilar las organizaciones de lucha armada, los partidos de izquierda y el movimiento estudiantil por sus posibles alianzas de clases:

De esta manera, la resistencia a la dictadura tenía el suficiente espacio para articularse en el terreno cultural, siempre y cuando no se produjera la tan temida alianza. Los jóvenes podían dedicarse a la poesía con total impunidad, porque a los ojos de los militares este *surto poético* no haría mella en la lucha de clases (Palmeiro, 2011: 87).

Por lo tanto, la investigadora señala que, en la década del setenta, en Brasil, como operación de resistencia, se configuró un nuevo campo de experimentación micropolítico, es decir, se produjeron mutaciones subjetivas en el plano de la cotidianeidad en la que el cuerpo se convirtió en territorio de lucha y contestación al autoritarismo *de facto*. Este fenómeno se conoció como el

---

<sup>40</sup> *Tanguito* (José Iglesias) muere el 19 de mayo de 1972 bajo las ruedas de un tren. Según Fernando Noy, nunca se investigó el episodio para determinar si fue un accidente, suicidio u homicidio. Y sostiene: “Porque José Iglesias no se tiró abajo del tren. Lo mataron porque el tipo era considerado enemigo público número uno porque postulaba el amor, la paz y la belleza en el mundo como algo concreto. Entonces, era un ejemplo que había que bajar”. (en diálogo personal, 2014).

*desbunde* (el destape) e implicó transformaciones en el estilo de vida, formas de experimentar la sexualidad (las cuales adquieren una nueva visibilidad), el uso de drogas, nuevas comunidades, alianzas marginales y la proliferación de figuras andróginas del pop, el rock y el tropicalismo.<sup>41</sup>

En Salvador de Bahía, el *desbunde* de la década de los setenta llevó al extremo la movilización cultural del tropicalismo.<sup>42</sup> Desde *Barra da porto* hacia otros puntos de congregación como *Pituagu*, *Praia dos Artistas*, *Stella Maris* y *Arembepe* (donde residía Noy), entre diciembre y febrero se desarrollaba una festividad continua de *amor y paz* en un extenso paraíso ubicado a la vera del mar, conformado por una comunidad en la que convivieron: “[Performáticos, tresloucados, outsiders, artistas da cabeça, do ritmo e do corpo, profetas do caos, estudantes e intelectuais, rebeldes, músicos, carnavalescos, místicos, hippies, mochileiros, cosmopolitas e tantas outras figuras geniais que habitamos anos 70”, tal como Sérgio Siqueira y Lula Alonso refieren en *Anos Setenta Bahia* (2016 [en línea]), una compilación que reúne la vida cultural de aquella época y entre cuyas voces principales se encuentra la de Fernando Noy.<sup>43</sup>

La plaza Castro Alves fue el centro del carnaval bahiano. Allí, como parte de este movimiento de contestación estética, congregaban celebridades de la contracultura bahiana, entre ellas: María Bethania, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, *Dzi Croquettes*, Sónia Braga, Torquato Neto

---

41 En *Desbunde y felicidad*, Cecilia Palmeiro (2011) aborda el exilio sexual de Néstor Perlongher dando cuenta de los vínculos establecidos por el poeta y activista con los movimientos minoritarios emergentes (SOMOS, Movimiento Homosexual Brasileiro, Grupo de Ação Lésbico Feminista, Adé Dudú, entre otros) y la producción de un surto poético que consteló en torno a la poesía marginal. En estos tráficos, en los cuales se advierte la estela del tropicalismo, la literatura aparece como espacio de experimentación de las subjetividades y, al mismo tiempo, herramienta para las luchas culturales.

42 Se debe destacar que en 1971 Caetano Veloso y Gilberto Gil regresan del exilio. Ambos artistas del *tropicalismo* se habían refugiado en Londres en 1969. El retorno de ambos artistas impacta en el campo contracultural bahiano.

43 La compilación de estos relatos comenzó a realizarse en el grupo de Facebook: *Anos Setenta Bahia*. Dada la movilización en la red social que este espacio virtual produjo, sus creadores propusieron desarrollar un libro colectivo a través de distintos episodios narrados por un partícipe protagonista de aquellos años. De la siguiente manera explicaron el método de escritura colectiva: “*postaremos um episódio em intervalos curtos de tempo (de um dia a mais, conforme o giro do episódio na página) colhendo on-line comentários e imagens que serão incorporados a os capítulos temáticos do texto final, com identificando de autorias*” (Siqueira y Afonso, 2016). Ya que no contamos con la edición final (es decir, la publicación del libro realizada en 2017), aquí seguimos los episodios reunidos en el blog: anos70ba.blogspot.com.ar.

y Rogério Duarte. En *la plaza del pueblo* (como había popularizado “Frevo novo”, la reconocida canción que Caetano Veloso lanzó en 1977) también se encontraban las *bichas* (como eran llamados los *gays*) y transformistas. Ellas, ataviados con vestuarios realizados de modo artesanal y casero con elementos que proveía la naturaleza o el mundo doméstico, bailaban a un ritmo vertiginoso en las *escaleras do pecado*.<sup>44</sup>

Fernando Noy, quien participaba de este grupo, relata su primera intervención performática:

*¡Desmontada!* Salía con el culo al aire y con una pequeña estrella de mar pegada con tanzas de los *hippies* y con pechos... así normal. Muy moreno porque tomaba mucho sol y pelo muy amarillento por el mar. Muy flaca. Muy drogada [subraya] muy drogada, muy *elesificada*, muy *macoñada*, muy *romilarizada*,<sup>45</sup> [...] La escalera era muy alta y alrededor estaba todo el pueblo bahiano. Y así, sin darme cuenta, salí con la cola al aire. Entonces bajé dos o tres o cuatro escalones y escuché un silencio... Fernando Gabeira dice que yo inventé el *colales* (risas). Después del silencio empecé a escuchar la palabra *barato* y, lentamente, crecía hasta la ovación. *Baaaraaato. Baaaraaato* (Noy reproduce la ovación del público...). Yo no tenía más que unos trapos puestos. Era un cuerpo de *loser*. Era un cuerpo desnudo lleno de polen y purpurina y cosas así [...] Hasta que ella me dice: “No, tonta. *Barato* quiere decir maravilloso”. Cuando me dijo eso, el ácido y el romiliario me subieron a la cabeza y ahí empecé a volar, a bailar y bailar y bajar las escaleras bailando (en diálogo personal, 2014).

La reposición de Fernando Noy da cuenta de las marcas distintivas de un carnaval del *desbunde* en el cual las *performances* de género no remitían a una imagen modélica, sino que —por el contrario— su potencia residía en el descalce de las figuraciones binarias. Asimismo, el uso de las drogas en estas prácticas festivas les permitía transitar una experiencia *dionisiaca* en la que el

---

<sup>44</sup> Aquí referimos al *portuñol* (una mezcla de portugués y español) de Fernando Noy: *escalera do pecado*, no obstante, su nombre original en portugués es *escadaria do pecado*. Agregamos que la popular frase “la plaza es del pueblo” remite al poema de Castro Alves “O povo ao poder” de 1870.

<sup>45</sup> Noy se refiere a los efectos del LSD, marihuana y romilar, respectivamente.

cuerpo danzaba su propio ritmo. Sin embargo, al igual que en la Argentina, los carnavales no transcurrían exentos de la percusión policial. En efecto, dado el exhibicionismo y desnudez de su *performance*, relata Fernando Noy que al llegar al final de la *escalera do pecado* lo esperaba un cuerpo policial y, según distintos testimonios, fue trasladado a la comisaria tal *Cleopatra* (Cfr.<http://anos70bablogspot.com.ar>). Una vez más, se recurre a la emblemática escena mencionada de Elizabeth Taylor y las figuraciones del *star-system* como modo de inscripción imaginaria sexo desobediente. Sin embargo, de acuerdo con Fernando Noy, su escena remitía a la *Lección de anatomía*, de Carlos Mathus y todo fue una *performance* para esquivar la represalia:

Había una escena en la que la chica muere y la alzan todos los actores. Entonces, en ese momento cuando me llevaban presa, yo me dije: “Tengo que hacer una toma”. Y miraba para los costados de entre ojos haciéndome la desmayada (porque yo no me desmayé de verdad, me hice la desmayada). Opté por el teatro en la vida, en la puesta en el mundo (en diálogo personal, 2014).<sup>46</sup>

A diferencia de lo que podía acontecer en los carnavales de Buenos Aires, en aquella oportunidad surgió una procesión insurgente, una horda festiva capaz de subvertir el llamado al orden y a la normalización. Al respecto, Sérgio Siqueira restituye que el traslado de Fernando Noy hasta la comisaria fue acompañado por una “inmensa fauna carnavalesca” al grito de “*Solta! Solta! Solta!*”. Allí se negoció la libertad a cambio de que se cubra el cuerpo desnudo: “Do nada pintou urna saia, que lhe coube com perfeção e todos voltaram loucos para a Praia, comendo tudo de novo” (2016 [en línea]).

Por lo expuesto y de acuerdo con el estudio de Irina Garbatzky (2013), *La consagración de lo obvio*, que acontece en el *under* porteño de la década del ochenta, tiene sus puntos de contacto con estas prácticas corporales, sexuales y lisérgicas.<sup>47</sup> El estudio mencionado aborda los modos de producción y circulación literaria

---

<sup>46</sup> La *Lección de anatomía*, de Carlos Mathus se estrenó en Buenos Aires en 1972. Desde entonces fue representada por más de 30 años en diferentes teatros y países, y logró obtener importantes reconocimientos. Si bien la obra se sostuvo en cartel por su contundencia escénica, entre otras cuestiones, cobró gran popularidad por los desnudos de la primera escena.

<sup>47</sup> Acerca de *La consagración de lo obvio* en el campo *paracultural* de Buenos Aires en la década del 80, véase Irina Garbatzky (2013, 96-103).

“a partir de las esquiras del hipismo de finales de los sesenta y los setenta” (2013: 98). Un deambular errante “de los dioses sin templo”, tal como refiere Noy (en Garbatzky, 2013: 101). En estos pasajes, a través de prácticas vestimentarias, se establecen fugas entre carnavales y *poesías performáticas* en los cuales el cuerpo se constituye mediante retazos residuales, marginales y profanos. El relato de Fernando Noy describe la confección de los atavíos bahianos realizados de modo precario mediante un montaje de elementos de diversas procedencias, entre ellos conchas de mar y otros elementos domésticos como una cortina.

Con este mismo modo de invención de atavíos, Noy se presentó en otro carnaval de Bahía en el cual lució un vestuario en homenaje a la diosa Oxumaré, conformado por un retazo de tela sujeta al cuerpo que servía como vestido, acompañado de accesorios de collares colgantes y mucha purpurina, un espaldar de hojas de palmera, un tocado con plumas de pavo real y una liga en su pierna sosteniendo un plumero. Es decir, un vestuario realizado mediante un *cirujeo* de elementos, tal como ocurría en el campo *paracultural* emergente de Buenos Aires y las estéticas festivas del período de apertura democrática. En torno al regreso, el *performer* y poeta señala:

Cuando volví, me encontré con Batato y ahí nos hicimos *un solo ser* y con él empezamos a desfilan en las murgas de acá. Salíamos con Alejandro Urdapilleta. Me acuerdo que a Alejandro no lo querían dejar desfilan porque era tan grotesco..., estaba tan horrorosamente vestido, tan derrapada que viene y me dice a mí el capitán de la murga: “Ella no puede salir”. Y como yo ya sé que el argentino es muy *cholulo*, le respondí: “Es el primo de Luisina Brando y ella va a venir a verlo”. Entonces lo dejaron desfilan (en diálogo personal, 2014).

En las murgas porteñas continuaban aquellos destellos del carnavalismo bahiano y sus *divas trash*. Sin purpurina, pero llenas de *glamour*, Fernando Noy continúa la descripción:

Batato era como una Giulietta Masina; Gumier Maier se hacía llamar Brunilda Bayer y era una especie de Hanna Schygulla con Kim Novack; la Alejandro era más Claudia Cardinale, una diosa; y Humberto era más Katherine Hepburn. Yo era la Dietrich (en diálogo personal, 2014).

Esta constelación de estrellas en nada se parecía a las *vedettes* del conurbano bonaerense de la década del sesenta y setenta a las que nos hemos referido; sin embargo, todas forman parte de un mismo universo de las desobediencias sexuales en las salidas del carnaval porteño. Entre las figuras destacadas de las murgas, estas divas del mamarracho y el desparpajo festivo de la apertura democrática, se puede vislumbrar cómo los gobiernos dictatoriales y los edictos policiales marcaron los límites fronterizos de las cartografías de lo posible. No obstante, a través de complicidades y secretos, de modo subterráneo, aconteció *La consagración de lo obvio*, aquellas transformaciones micropolíticas del orden de la existencia que no se subordinaron a la corrección normativa del *deber ser* y, en el centro de la corte, minaron sistemas de representación y modelizaciones corporales hegemónicas.

## VII. Consideraciones finales

Tal como se demostró en el recorrido realizado, en las prácticas performáticas del carnaval, los devenires travestís tramaron poéticas y políticas capaces de configurar territorios de resistencias en los que el género fue un constructo maleable y transformable. Fueron estas estrategias simbólicas las que pulsaron procesos de subjetivación que excedieron, cuestionaron e interrumpieron las lógicas normativas del régimen heterocisexual en los marcos institucionales del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Si bien la programación escénica del Área de Tecnologías de Género y la cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas que de ella emerge sucedieron de manera dispersa, perdidas en la cuantiosa actividad del Centro Cultural Rojas, fueron destellos de una constelación mayor. Aquí, mediante una mirada oblicua y descentrada, el dispositivo conceptual de las **DEFORMANCES** configuró un recorrido cartográfico a *contrapelo* de relatos historiográficos que obliteraron estas prácticas performáticas del carnaval por inmoral, insignificantes o carentes de calidad artística en las cuales se *deformaron* las modelizaciones corporales para cuestionar el *reparto de lo sensible* (Ránciere, 2011).

## Bibliografía

- Acha, O., Ben, P. (2004-2005) “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”. En *Trabajos y Comunicaciones*, 30-31, pp. 217-260. Facultad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.316/pr.316.pdi](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316/pr.316.pdi). Última fecha de consulta 16/03/2018.
- A.A.V.V. (2009) *Conversaciones feministas. Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de Pollo.
- (2009) *Conversaciones feministas. Política de reconocimiento*. Tomo II. Buenos Aires: Ají de Pollo.
- (2008) *Conversaciones feministas. Política de reconocimiento*. Tomo I. Buenos Aires: Ají de Pollo.
- Berkins L. (comp.) (2015[2008]) *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- (2012, julio) “Bufonas pero en la Corte”. En *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. N° 7, p.10-11.
- (2003) “Un itinerario político” (pp. 127-137). En Maffia, D. *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria.
- Butler, J. (2008 [2002]) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Calzón Flores, N. (2009) *25 Años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- Cutuli, M. S. (2015) *Entre el escándalo y el trabajo digno. Etnografía de la trama social del activismo travesti en Buenos Aires*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filudigital/4610/uba\\_ffy\]\\_1\\_2015\\_909398.pdf?scqncnc\\_1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filudigital/4610/uba_ffy]_1_2015_909398.pdf?scqncnc_1&isAllowed=y)
- Daich, D. (2012, jul./dic.) “Contravenciones y prostitución. La producción burocrático-administrativa de estadísticas”. *Papeles de trabajo*. Rosario, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-cultural, N° 24.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002 [1988]) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Dubatti, J. (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Eribon, D. (2004 [2001]) *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Expósito, M. (2014) “El arte no es suficiente” En Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Siglo

XXI. Farji Neer, A. (2017) *Travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado argentino. Desde los edictos policiales hasta la Ley de Identidad de género*. Buenos Aires: Teseo.

Fernández, J. (2009) “Política y regulación sexual. Los cuerpos disidentes en la ciencia, el derecho y el feminismo”. *Quaderns*, 25, pp. 89-107. ISSN 0211-5557

— (2004) *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.

— (2003) “Los cuerpos del feminismo” (pp. 138-154). En Maffia, D. *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria.

Fernández, D. (2007) *El Carnaval correntino: pasado y presente de una obra de arte en movimiento*. Corrientes: Moglia Ediciones.

Foucault, M. (2010) *El cuerpo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Garbatzky, I. (2013) *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Viterbo.

González Castillo *Los Invertidos* de (2011 [1914]) Buenos Aires: Ediciones RyR.

Halperin, D. (2016 [2014]) *Cómo ser gay*. Valencia: Tirant humanidades. Pensamiento político contemporáneo.

Insausti, J. (2011, diciembre) “Selva, plumas y desconche: Un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta”. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, emociones y sociedad*. N°7. Año 3. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 29-42.

Lemus, F. (2015) “Las prácticas curatoriales como acción política frente a la crisis del sida. Nueva York y Buenos Aires (1985-1995)”, presentado en el *II Seminario Internacional Desfazendo Género*, Universidade da Bahia (Salvador de Bahia, Brasil).

Longoni, A. (2007) “Encrucijadas del arte activista en Argentina”. *Ramona* [Buenos Aires], N° 74. pp. 31-43. Disponible en: [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar). Última fecha de consulta: 14/01/2017.

Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte. (2014, 27 de mayo). *¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?* Mesa redonda: *¿Qué es lo queer? en las “Jornadas Interdisciplinarias de Géneros: Degenerando Buenos Aires”*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/labial/?p=239>. Última fecha de consulta: 10/3/2017.

Máximo, M. (2016, 18 de marzo) “¿Dónde está la memoria LGBTI?”. En *Suplemento Soy*. Página/12. Disponible en: <https://www.paginal2.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/4447-595-2016-03-18.html>. Última fecha de consulta 18/07/2018.

- Moreno, M. (2001) “Prólogo”. En *Fiestas, baños y exilio*. Rapisardi y Moderelli. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moxey, K. (2016) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria Gasteiz-Buenos Aires: San Soleil Ediciones.
- Osojnik, A. (2008, 20 de septiembre) “Policiales con menos facultades”. *Diario Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-11929-2008-09-20.html>. Fecha de última consulta: 22/02/2011.
- Palmeiro, C. (2011) *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires.
- Parchuc, P. y Ojangan, R. (2008) *El disciplinamiento social de la sexualidad. Informe federal sobre discriminación en los códigos de faltas y contravenciones*. Buenos Aires: INAD1, Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación, Federación Argentina LGTB.
- Pellettieri, O. (2001) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna. Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Perlongher, N. (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Preciado, P. B. (2003) “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”. *Revista Multitudes*. N° 12. París. Disponible en: [http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=141](http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141). Última fecha de consulta: 9/03/2018.
- Rapisardi, F. y Modarelli, A. (2001) *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rucchanslcy, E. (2016, 23 de septiembre) “Narcotráfico”. *Página 12. Suplemento Soy*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos-soy/1-4765-2016-09-23.html>. Última fecha de consulta 27/02/2017.
- Sabsay, L. (2011) *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Salessi, J. (1995) *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Seibel, B. (1989) “Teatralidad popular en Argentina: Coexistencias de múltiples manifestaciones”: *Latín America Review*, fall. Pp. 27-36. 23/1.
- Siqueira, S. y Afonso, L. (2016 [en línea]) *Anos Setenta Bahía*, anos70ba.blogspot.com.ar.
- Solís, M. (2010) *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.
- (2012, julio) “Historiando el carnaval porteño”: *Revista El Teje. Primer Periódico Travestí Latinoamericano*, 19. N°7. Pp. 6-7.
- (2009, noviembre) “Argot Carrilche”: *Revista El Teje. Primer Periódico Travestí Latinoamericano*, 15. N° 5.

- (2009, junio) “El casamiento de Jorgelina”: Revista *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*, 19, N°4.
- (2008, diciembre) “Revuelo en el gallinero”: Revista *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*, 15, N°3.
- Sosa Cordero, O. (1999 [1978]) *Historia de las variedades en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- S/R. (1973, 11 de mayo) “Insólito shows de travestís: ¡Escandal show!”: *Revista Así*. Pág. 6-7. Archivo Biblioteca Nacional. Caja de archivo Crónica - Homosexuales (hasta 1974).
- S/R. (1962, 31 de mayo) “Con su marido llega Coccinle, la mujer que fue hombre”. En *Revista Así*, p. 1-3, N° 331, Año VIII.
- S/R. (1963, 30 de abril) “Una Eva llamada Vicente”. En *Revista Así*, p. 16-17. Archivo Biblioteca Nacional. Caja de archivo Crónica - Homosexuales (hasta 1974).
- Trastoy, B. (2002) Teatro Autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina. *Buenos Aires: Nueva Generación*.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Trerotola, D. (2011, 18 de marzo) “Transgénero criollo”. *Página 12. Suplemento Soy*. Disponible en: <https://www.paginal2.com.ar/diario/suplementos/soy\1-1896-2011-03-18.html>. Fecha de última consulta: 2/10/2016.
- Vanessa Show (2012) *Es verdad*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Vanesa (2012, julio) “La vieja Vanesa”. *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. N°7, p. 7-9.
- Wayar, M. (2012, julio) “Editorial”. En *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. N° 7, p.3. *Material audiovisual*.
- Goyo Anchou y Peter Pank (dir.) (2011) *La peli de Batato*. Buenos Aires.
- Entrevistas:
- Menstrual, Naty (2013) Sancineto, Mosquito (2014). Solís, Malva (2014) Noy, Fernando (2014) Sanders, Dominique (2015).

# **LOVE ME**



**Gerardo Larreta y  
Valeria Andrea Sánchez  
Martín**

## **GERARDO LARRETA**

(SAN JUAN)

Licenciado-Profesor de Sociología. Desarrolla actividades como fotógrafo independiente aplicando principalmente a la fotografía escénica y de contenido social. Es miembro del grupo de teatro independiente Chino Teatro. Junto a Flavia Moncunill dirige el elenco de danza y performance Tierra Roja. Dentro de la Universidad Nacional de San Juan se desempeña como docente investigador extensionista y realiza estudios de tipo sociológicos artísticos. Como docente extensionista incluye intervenciones artísticas como herramientas de extensión, intervención y transformación social.

## **VALERIA ANDREA SÁNCHEZ MARTÍN**

(SAN JUAN)

Cursa el Profesorado de Teatro en la Universidad Nacional de San Juan. Se ha formado en talleres de entrenamiento físico y vocal para artistas escénicos como así también en la modalidad dramaturgia. En la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes es Auxiliar de segunda categoría del programa DICDRA –Desarrollo para la investigación y Creación Dramática con los proyectos *Prácticas teatrales de experiencia socio comunitaria en el teatro sanjuanino (1991-2016)* y *Prácticas teatrales de experiencia socio comunitaria, una mirada compleja*. En 2013 recibió una beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro.

## LOVE ME

### Introducción

Escribiré este informe como si contara una historia, pues me enseñaron siendo niño que la verdad nace de la imaginación.

**Ursula K. Le Guin (1969)**

Entendemos por práctica teatral una expresión de resistencia, un instrumento de los vulnerados e invisibilizados. Cuando los marginados teatralizan sus experiencias, ponen en escena su discurso, lo hacen crítica; se oponen a relatos que buscan imponer su verdad como única e incuestionable. Así, en San Juan, donde nunca nada sucedió, algunos buscaron hacer visible su lucha; a veces, sin saber, promovieron una transformación haciendo teatro.

La historia de la que hablamos es sobre la vida de Dany Love. Nacida en Rapsodia, que, desde su apertura, fue el lugar donde se juntaban “locas y maricas” los domingos en escena, un show transformista, coreografías, monólogos y *sketches*. Por más de diez años, supo conquistar al público y se convirtió en un referente de la escena LGTBI. Rapsodia es expresión, encuentro y contención; el espacio en el que Dany Love se dio voz y encontró escucha. Irrumpió desde un escenario pequeño y mostró, desde el humor, la “tragedia” cotidiana de una marica.

Este informe es casi un manifiesto político. Se compone de varias narraciones y varios narradores, a veces las historias serán contadas en primera persona y otras, en tercera. Posiblemente, esto resulte molesto para su lectura, pero no encontramos otra forma sino donde la lectura es incómoda.

### Teatro para la emancipación

Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, entonces podrá liberarse de otras opresiones.

**Augusto Boal (1980)**

Partimos de la premisa de que toda actividad humana es eminentemente política y el teatro como quehacer cultural no escapa de esta condición. La política resulta un universal humano, aun así, no se puede pensar que es

idéntica a todos los sujetos, por el contrario, su dinámica los ordena diferentes. Foucault (2011) definió que el poder, en referencia a la política, no es algo que se pueda poseer, si no algo que se ejerce, por lo tanto, podríamos definirlo como las acciones que llevan al gobierno de sí mismo y al gobierno de los otros. El objetivo de este trabajo versará en las posibilidades políticas que puede tener una experiencia teatral. Pensando desde el teatro social, no prestaremos atención a un arte capaz de imponer tendencias como el arte burgués, ni siquiera uno capaz de gobernarse a sí mismo como al arte por el arte, sino a un arte de resistencia (Bourdieu, 2006).

Iniciamos en la alternativa que propone el teatro social, enfatizando en su sentido modificador e interventor. Esta forma de hacer teatro es capaz de abandonar su sentido de espectacularidad en pos de trabajar en entornos y con personas desfavorecidas para proponer algún tipo de modificación de la realidad en la que se desarrolla. Además de coincidir en la importancia del teatro como un acto de intervención; si reflexionamos desde la práctica, emergen preguntas. Partamos de (re)pensar cuál es el sentido político de intervenir personas y entornos. El principio emancipador, como el camino hacia el bienestar, en la preocupación por descubrir y superar las fuentes de las desigualdades, puede ser un punto de partida. Pero cuando pensamos necesidades culturales son distintas de las materiales, ya que su naturaleza es social; sumado a que el sentido de bienestar está históricamente situado y las posibilidades de emancipación son en referencia a las posiciones ocupadas. Podemos caer en el error de pensar en el lugar del otro que es históricamente distinto del de nosotros. Entonces las preguntas que deberíamos hacernos giran en torno a si cuando pretendemos intervenir proponemos ejercicios de gobierno de sí mismos o solo reproducimos la dominación de una forma más amable. Y derivada de esta, una pregunta de tipo metodológica: ¿realmente podemos desde una posición de exterioridad conocer los problemas y las soluciones posibles de los marginados?

Para reflexionar sobre las posibilidades de intervención social desde la acción teatral, es necesario, inicialmente, repensar las posibilidades que tenemos de interpretar un sujeto políticamente marginado y no caer en las trampas del etnocentrismo. Tomamos el concepto experiencia de Thompson (1981) como una herramienta para interpretar las formas en que las personas viven sus vidas y las expectativas que pueden tener para sí mismas. Este propuso un punto de partida que quitó la ilusión de continuidad entre los desafíos para plantear un entorno y las soluciones que se pudieran construir. Su modelo de análisis incluyó elementos objetivos que derivarían en acciones subjetivas, y estas, a su

vez, modificarían las formas en que esas experiencias serían percibidas. Las experiencias están conformadas por una respuesta mental y emocional, no son más que una fase de conocimientos de bajo nivel que da lugar inicialmente al sentido común; recuperan las formas en que los sujetos conocen y lo establece como puerta de ingreso para conocer el sujeto social. Stone-Mediatore (1999), desde la epistemología feminista, fue coincidente con Thompson, pero aportó el abordaje de las experiencias en la perspectiva de los feminismos del tercer mundo. Este modelo analizó las prácticas discursivas en las construcciones de las subjetividades, pero también incorporó el poder que tienen los sujetos —marginados— como productores de subjetividades. Rompió con el círculo vicioso y prestó atención en la capacidad de las personas para gestionar respuestas a los desafíos que sus vidas les presentan. No solo incorporó identidades marginales e instituciones sociales, sino también interpretó estos discursos entre las intersecciones políticas-económicas globales. Basó su reflexión sobre las lecturas que Mohanty realizó sobre “La conciencia de la mestiza”, de Gloria Anzaldúa, que describió el análisis y aplicación de la experiencia a realidades marginales complejas donde —en palabras de Anzaldúa— era necesario desarrollar la tolerancia hacia las contradicciones y la ambigüedad (2016, pág. 136), y poder abordar experiencias de historias propias que son plurales y se sostienen —y sobreviven— entre ambigüedades y contradicciones.

Continuando con la línea de indagación de experiencias, se tomó el modelo de James Scott sobre las resistencias de los dominados, que prestó especial atención a las prácticas de supervivencia que comprenden el manejo de las apariencias dentro de las relaciones de poder. Scott planteó la problemática de la aplicación práctica de las resistencias dentro de los contextos de dominación. Lo que propone la dualidad de la máscara y el rostro que se esconde detrás de ella no es más que la unidad de una identidad que se construye en contextos de dominación. La propuesta de Scott focalizó en los puntos de fuga que tiene el discurso oculto de los dominados en la escena pública; se trata de la política del disfraz y del anonimato que se denominó infrapolítica para designar las formas de resistencia discretas. Representa las estrategias de inserción del discurso marginal en espacios públicos de manera tal que no sean censurados ni representen un peligro para sus ejecutores. En la medida en que la dominación es compleja, la respuesta debe serlo; la resistencia a las formas de dominación requiere una contra ideología.

El discurso oculto como cultura popular no existe en el pensamiento puro, sino en la medida en que es practicado; y los espacios donde se practica

representan una conquista en sí mismo. Como plantea Pollak, el habla solo emerge en la medida en que existen condiciones de escucha (2006). Las formas elaboradas de disfraz se presentan en la cultura popular de los dominados como una resistencia que reviste un nivel mayor de continuidad; aun así, las condiciones que a esta se le imponen hacen que el discurso oculto en ella se manifieste de maneras indirectas y deformadas. En la medida en que la cultura popular pertenezca a una clase y sea anclada en experiencias comunes de extracción, las contraconductas derivadas de ellas tenderán a visibilizarse en los diferentes artefactos culturales. Uno de sus principales componentes es la transmisión oral; esta condición, además de proponer la escena que significa la lengua propia —o dialecto—, propone el anonimato de quien habla dentro de un colectivo. La inversión simbólica conforma otro recurso de resistencia dentro de la cultura popular. Estas imágenes del mundo del revés no siempre tienen un fin político directo, aun así, siempre cumplen una función social como punto de fuga tolerado que puede contener y disipar la agresión inhibida de un grupo. Algunas de las expresiones que componen los rituales carnalescos —sino todas— resultan inversiones simbólicas. La infrapolítica contiene la estructura de la acción política visible, el fenómeno político se torna real; [...] la relación entre las élites dominantes y los subordinados es, además de cualquier otra cosa, fundamentalmente un conflicto concreto en el cual ambos lados están tratando incesantemente de indagar debilidades del otro y de aprovechar cualquier ventaja mínima (Scott J. , 2004, pág. 218).

La propuesta del teatro del oprimido de Boal parte de la premisa que todo teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades humanas y el teatro es una de ellas. Su principal objetivo es transformar al pueblo espectador —pasivo en el fenómeno teatral— en actor de la acción dramática. Concibió al teatro como un lenguaje apto para ser utilizado por cualquier persona y que en la práctica puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos (Boal, 1980, pág. 17).

Boal construyó su propuesta a partir de la diferenciación entre el teatro aristotélico y el brechtiano. Por un lado, estableció una continuidad en la poética del teatro aristotélico donde el espectador delegaba poderes en el personaje para que este actúe y piense en su lugar y así se producía la *Catarsis*, como la purga de pasiones en el momento en que el espectador se identificaba con el héroe dramático. Por otro lado, la poética brechtiana propuso un espectador que delegaba poderes en el personaje para que este actúe en su lugar, pero se

reservaba el derecho de pensar por sí mismo, aun en oposición, derivando en una concientización. Este estilo de escenificación insistió en el carácter histórico de la realidad representada y proponía al espectador que tome distancia (Pavis, 1998). Esta poética debe permitir montar obras de acuerdo con las exigencias de cada época y en el contexto ideológico que les corresponde.

La poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, se entrena para la acción real. Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un “ensayo” de la revolución. El espectador liberado se lanza a una acción (Boal, 1980, pág. 17). El teatro del oprimido insistió en que se necesita un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador, este cambia su realidad con su cuerpo; por lo tanto, hay que liberar al espectador de su condición de espectador, de la primera opresión con la que choca el teatro.

## **Anecdotario**

### **NOTICIA 1: ENTREVISTA. COMO SOBREVIVEN LOS DISTINTOS**

Uno va madurando y de repente decir que sos gay es al pedo, el hetero no lo anda diciendo. Mi mamá me dijo: “¿Así que sos gay? ¿Pero por qué no me lo has dicho?” Le dije: “¿Y vos me dijiste que eras hetero?” El hecho de ser homosexual tiene mucho que ver con el transformismo. No elegí ser un dramaturgo, pero la existencia de Rapsodia hizo que todo esto estuviese concatenado. Cuando pedí el Teatro Municipal hace dos años, me pateaban la fecha, hasta que me di cuenta de que no me la querían dar. Eso no me reprimió, seguí, lugares de expresión existen muchísimos; el tiempo ayuda a madurar y a ver donde podés expresarte.

Ni por Facebook ni personalmente, nadie me dijo “me das asco”. Al contrario, por ahí me da vergüenza, me dice cada cosa la gente..., me llevan la autoestima hasta el cielo. Hay una realidad, es San Juan, es un juego que hay que saber jugar. Yo pretendo divertirme con esto: si se ríen diez, yo soy feliz. Por momentos digo: wow, en San Juan, un show de transformismo, en un boliche para gays, encasillado, los domingos a la una de la mañana, todo eso era improbable. Si le hubiera planteado esto a otro, me hubiese dicho que estaba re loco, que me vaya a Córdoba, Rosario o Buenos Aires, que acá no

iba a venir nadie. Creo que les gusta. El sanjuanino no es de consumir lo que le gusta. Vos abriste un boliche, capaz que no se puede bailar del amontonamiento, pero lo único que te dicen es “Estuvo genial, no se podía ni caminar”. La onda es ir adonde van todos, Rapsodia no es donde van todos. Que funcionara el *café concert* durante más de diez años, con un show de transformismo en un lugar controversial, en un día y horario atípicos, nos emocionó muchísimo. Lo agradecíamos todos los domingos y al principio no veíamos lo importante del efecto en la risa de la gente. Hasta que fue una chica con cáncer, con pañuelo en la cabeza. A partir de ese día no faltó más los domingos, hasta que volvió con su cabellera (Nuevo Diario, 2017).

## RAPSODIA

En el año 95, Daniel junto con Jorge, su pareja, emprendieron el proyecto de crear un boliche gay en San Juan, algo que no existía; aunque también fue una excusa para estar juntos. Jorge se encargó de la logística general y Daniel empezó siendo el *Disc Jockey*. Con el tiempo Daniel comenzó a involucrarse en los *shows* que el boliche proponía; empezaron a marcar coreografías y cada vez trabajaban más duro. Un día una chica le preguntó “¿Che, y vos?” “No, yo no”, respondió. Nunca se había vestido de mujer, era el tipo de gay que no se vestía de mujer. En ese momento no entendía del todo por qué algunas se vestían de mujer.

Una noche Edda Bustamante visitó el boliche, era la actriz sanjuanina triunfadora en Buenos Aires. Testigos afirman que solo le faltaba seguridad en helicóptero; en San Juan donde nunca pasaba nada. Preguntó si esa noche había *show*, y no había nada preparado. Sin saber qué hacer, Daniel se dijo a sí mismo “que se cague”. Habló con el iluminador y le dio instrucciones: “Mándame el tema de la Laisa, ese que dice ‘miau, miau, miau, me dicen la gata’, hago lo que raye”, “Qué te vas a poner?”, preguntó. Y con la misma actitud Daniel le respondió “Lo que raye”. Entró en el camarín, buscó “giladas” y así salió. Hoy, quizás, hubiese sido un personaje muy bizarro, reflexionó. Hizo subir a la invitada, que era en realidad lo que buscaba, boludearon y la gente feliz. Terminó todo y quedó el comentario: “Loco, como se cagó de risa la gente, me gustó, no sos la típica loca que quiere ser *vedette*”, y Daniel solo respondió: “No quiero ser nada”, sin imaginar que ese día nacería Dany Love.

Habló con sus compañeros sobre la experiencia y empezaron con la idea de construir una hora y media de *show* que terminó en dos horas y media, “Estábamos cebadísimos, queríamos hacer un *show* cada uno, era una locura”. Sin saber cómo armar un espectáculo teatral, sobre el pucho preguntaron

cuánto podía durar; y esas cosas, amigos y conocidos del teatro fueron colaborando y empezamos a ver el *show*, era un musical, dos musicales, ya al quinto musical la gente iba a estar aburrída, hacía falta un conector que nos pueda presentar. “Yo puedo conducir”, dijo Daniel; algo que lleve el hilo, que entretenga a la gente entre *show* y *show*, y que tenga que ver con lo que está pasando. Buscaban que los viera gente que estaba fuera del contexto de lo que era *Uomon men*<sup>1</sup> en esa época. Inventaron una española que, allá fracasada, venía llena de humo, inicialmente lo interpretaría una chica y no le salía, Daniel le rompía las bolas y le decía: “Mirá, te tenés que comer un viaje que no existe; hasta que le dijeron: “Hacelo vos, vos lo tenés en la cabeza, nosotros capaz no lo llegamos a entender nunca”. Y así empezó, se “vistió” de española.

### **CAFÉ CONCERT**

Jorge y Daniel fueron a Mar del Plata a un bar llamado *Deep House*, era un lugar para cenar y después tenía *show*. Allí por primera vez vieron un transformista trabajando grosso, con un formato armadito que más o menos copiaron. Era divertido, exagerado y glamoroso; con una gesticulación cómica daba a entender la situación sin hablar. Se murieron de risa, se volvieron locos, querían hacer lo mismo, un *Café Concert*, no sabían qué quería decir eso, pero les sonaba a ese estilo de *show*.

Empezaron los domingos, hacían un *show* de apertura donde se quedaban hablando de los huevos, del sobaco, de la barba, todo lo que puede llegar a pasar; después los musicales, un musical, un cómico, un musical y el cierre. Al principio había 30 personas, después más gente, y los lunes, que eran feriados, el boliche explotaba. Había gente mirando desde la puerta, la ventana, el techo, desde la circunvalación, en los cables. Estaba pasando en San Juan, un domingo a la una de la mañana, cuando la gente entraba a trabajar a las ocho de la mañana; era un fenómeno que en San Juan fuera gente un domingo a un boliche gay. Y se empezó a escuchar el comentario, ya no era el boliche de los putos de lo que se hablaba entre los remiseros, sino “¿Fueron a ver el *show* en Rapsodia? Era el *show*. Llegó un punto en el que los domingos el 60 % o el 70 % del público que asistía era hetero; algo había cambiado, no era la época de *Uomon men*, donde, a lo sumo, algunos iban con su hermano, con su prima y con su amiga, y miraban cómo se vestían, los peinados, los zapatos, el brillo, el puterío.

---

<sup>1</sup> Anterior nombre de Rapsodia.

## **DE LO QUE NO SE HABLA**

Los sanjuaninos vamos a Mar del Plata y nos sacamos foto en familia en las peatonales con todos los transformistas. Pero llegamos a San Juan a poner perimetral. Ahora cambió el gobierno y la mentalidad, tenemos la oportunidad de que tu vieja, tu tía pueda ver, lo podemos hacer, cómo somos desde la otra cara de la moneda los homosexuales. Antes se veía desde la villa, desde el barranco, donde nadie nos veía y “de esto no se habla”. En mi casa de eso no se hablaba, pero en la tele salía Cris Miró o Flor de la V y sí se hablaba. Todo hace que esto se valore mucho más y nos banquemos las posturas fanáticas, que podamos convivir; somos sanjuaninos, argentinos, nos necesitamos entre todos (*Diario Móvil*, 2018).

## **HISTORIA BREVE**

Noviembre de 2010, marcha del Orgullo Gay. La procesión empezó en Paula y continuó por Libertador hasta el Parque de Mayo. Terminaba en un escenario, muchas familias se acercaron con sus mantitas y el equipo de mate sin saber de qué se trataba. Comenzó el espectáculo y Dany Love salió a los gritos saludando al público; fijó la atención en una señora mayor que estaba sentada en un costado del escenario y le dijo: “Hola, abuela, ¿cómo le va? Imagínese si se encuentra con su nieto acá... Todos rieron, nadie se ofendió.

## **NOTICIA 2: FIESTA DEL SOL GAY. VAMOS DEJANDO DE LADO LOS PREJUICIOS**

Tuvimos la necesidad de tener una fiesta que nos identifique, y, por ende, alguien que nos represente. Creció hasta un punto que la fiesta no podía sostenerse si no era con ayuda, que este año se consiguió. Estamos hablando de un San Juan más maduro, más inclusivo, en el que vamos dejando prejuicios de lado y la comunidad gay aplaude de pie a toda la provincia y al gobierno de turno que nos dio la oportunidad de llevar la fiesta a otro ámbito (*Radio comunitaria La Lechuza*, 2017).

## **BE QUEER, BECOME A QUEEN**

Buscaban la posibilidad de manifestarse, podían expresarse en una marcha, en un boliche, en un cumpleaños; pero sentían que al hetero le era más fácil sociabilizar dentro del *show*, se animaban a dar el paso y apoyaban la lucha. La idea era mostrar, combatir la típica “odias a los putos, los puteas y escuchás a Freddie Mercury, entonces hay que ser como Freddie Mercury”. Inspirados en la vendimia, que también nació jugando, soñaron con tener una Fiesta del Sol

Gay. Empezaron con la elección de la reina, donde tenían más producción y había más coreografías. Emprendieron guiones donde se laboraba más que en un *show* de sábado, donde todos participaban y año tras año se exigía que fuera más fuerte.

Ya hacía 18 años que se celebraba la Fiesta Nacional de Sol Gay en el boliche cuando Daniel conoció a Celeste en un taller de teatro; a ella le gustaba el personaje de Dany Love y empezaron a proyectar juntos. En un evento conoció a la secretaria de cultura de la provincia, quien le preguntó por qué no presentaba un proyecto de Fiesta Nacional del Sol Gay, Daniel le contestó que estaba harto de presentar expedientes. Tuvieron una entrevista con la secretaria de cultura y la ministra de turismo, solo pidieron que se declarara de interés turístico y cultural. Después de varias reuniones donde se planteó la idea, cómo iba a ser el formato de la fiesta, si los dejaban volar mucho o no, les dieron lo justito: nunca guita, solo la pantalla o la iluminación, lo demás fue todo a pulmón. Ensayar en el boliche, armar la música, el planteo de luces, era atar con alambre todo.

La primera fiesta en el Teatro Sarmiento fue muy controlada, hasta el extremo de decirte “¿a ver qué candidatas se van a presentar?” entrar a ser juez: este sí, esta no, y sentís miedo.

Salió genial, me hilvanaba la cabeza, tuve miedo al ridículo, pero bueno, después fuimos a lo sanjua’ y... ¿cuál es el personaje más popular y emblemático para mí?: la madre, para mí la madre es lo más. Encarnamos a tres mamás que iban a una fiesta gay, sus hijos estudiaban en San Juan y existían sospechas de que fueran homosexuales, ¿dónde lo iban a confirmar sino en la fiesta gay? A escondidas se encuentran porque a las tres les venden la misma butaca, entonces empiezan a buscar un sitio donde ponerse y se quedan a un lado del escenario.

En esto que transcurre la fiesta con un *show* y temática que era sensaciones y sentimientos del ser humano: desprecio, amor, aislamiento, depresión, euforia, y estas tres mamás intimando cada vez más, hasta que se confiesan que han venido a San Juan “porque sus hijos se la comen”, lo decíamos de una forma escandalosa, horrorizadas, por morir. “¡Hubiera preferido que fuera chorro, pero no puto!” A las tres nos pasaba lo mismo, pero nos bipolarizábamos, nos pintaba la buena y decíamos: “Mi hijo cocina, no se nota lo puto”.

La idea fue llegar a muchas mamás que eran las capitanas de la casa, las que le dicen al marido “no vas a cambiar la TV”, y seguían mirando, porque se transmitía en vivo. Decir esto les pasa a las mamás de los gays, transmitir lo que

les cuesta a las familias de los gays aceptar a su hijo. “No hagan cosas para sufrir, disfruten de verlo feliz, dejen de romper los huevos, están pensando más que él.

Lo que fue la fiesta y cómo se planteó fue decir: “esto soy, esto le pasa a mi vieja, esto me gusta ser, así me gusta mostrarme, esto fue la esencia de la fiesta”. Estoy vivo y sigo tomando mate, sigo cagando y sigo viviendo ¿Quiénes vos para tener el tupé de encasillarme y ponerme en una repisa?, sacame porque no me importa. Ese era el mensaje puntual, brindarte tranquilidad y que te olvidaras de que era una fiesta gay, que rompieras esa barrera y que la terminaras absorbiendo vos. “Mirá cómo bailan, mirá, sí, bailan”. Después ir a la panadería de aquí a la vuelta y que los viejos me dijeran qué buena la fiesta de anoche, qué genial. Nunca habían visto putos haciendo *show*, y ya no eran los putos, no sabían cómo denominar a la fiesta para no expresarse mal, hasta eso cambia. Antes eran los putos, era más fácil putearme, ahora les costaba decirme maricón, gay, puto, y eso es un efecto.

#### ITINERANCIA

Daniel y Cecilia, virreina de la Fiesta “oficial” del Sol, realizaron una gira de seis años por el interior de la provincia de San Juan. Daniel recuerda su paso por Valle Fértil y comenta:

Terminaba el evento y yo iba montado a cenar, había un montón de gente y no notaba el cuchicheo, el codazo, era una más. Me alegraba mucho poder ir como transformista, donde yo hablaba abiertamente de mi sexualidad, donde no sentí rechazo, y después a la gente que le cambié la cabeza. Lo notas en la gente que reconoce a Dany Love. Estaba el cura con el parlante dando la misa y yo diciendo huevadas con otro parlante en el centro cultural. Llegué y los ojos de los chicos eran suricatos, termina el *show* y te das cuenta, bajamos y en el *foyer* del lugar nos esperaban para saludar. Hacíamos un caminito, no sé cuántas fotos me sacaban, la onda de la gente... Era un pueblito donde todos los días pasa lo mismo.

Días posteriores al evento, me escribió una chica de Valle Fértil agradeciéndome porque le había podido contar a sus padres. Nunca pensó que sus padres la iban a aceptar. Su vida le cambió. No te das cuenta, vas a hacer un *show* y lo utilizas para evangelizar, pasan esas cosas. El estigma social de un

padre que sospecha de su hijo y, de repente, romperlo. Yo me imaginaba a la piba con su padre viendo el *show*, y ella diciendo por dentro “seguí, seguí”, y el tipo haciéndose la cabeza por dentro o replanteándose cosas para después decirle a su hija.

### **NOTICIA 3: EL CAFÉ CONCERT VUELVE AL TEATRO**

¿Qué van a decir? es el nombre de la nueva criatura, que contará con una *troupe de artistas*. Esta es la primera producción personal. De alguna manera, por comentarios de la gente, sugerencias y opiniones, es que me animé a llevarla al Sarmiento. Y que tenga el auspicio del gobierno me terminó de animar. Después fue pensar mucho en la idea, seguir de alguna manera con el formato del *café concert* de los domingos en Rapsodia. Partimos de hacer algo parecido, pero más producido y mejorado; apostamos a una producción mucho mayor y costosa para lograr un impacto visual tipo revista de Buenos Aires (*Diario De Cuyo*, 2017).

### **POR TV**

Una vez me hicieron una entrevista en la tele y estuvimos una hora hablando. Un chabón me contó que agarró y le dijo: “Vieja, mirá, escuchalo, yo me voy. Cuando volvió, dijo: “No te imaginás el abrazo que me dio mi vieja, entendió lo que estaba padeciendo”. Realidades que no queremos ver y nos hacemos los pelotudos, y en un momento decís “basta, boludo, yo soy feliz, ¿entendés que soy feliz? ¿Por qué te tengo que estar dando una explicación?”. Mi hermano es heterosexual, ¿te contó alguna vez si era hetero? ¿Por qué lo tengo que hacer yo? Carajo.

### **NOTICIA 4: VECINO ILUSTRE**

¿Ilustrar qué? La mía es una lucha intrínseca para que haya más tolerancia. Son cosas que se fueron dando y ahora aprovechamos que se pueda dar esto. Es muy interesante que se nos pueda tener en cuenta por estamentos públicos, gente que nos representa. Está bueno esto, hasta bancarme los comentarios que van a poner en las notas. ¡Los fanáticos que piensan que gente como yo no debería existir deben tener un ataque de colitis terrible! Espero que esto sirva para mostrar diversidad, y no sea solo porque ahora parece *chic* tener un amigo gay, ser re top y no la marica fea del barrio. Yo soy común, cometo errores como los demás. No sé cuánto puedo ilustrar, pero algo habré hecho (*Diario Móvil*, 2018).

## PERDONAR AL BOLUDO

San Juan, 4 de abril de 2015. “Mariquitas”, “amanerados”, “putines”. Con estas palabras, un periodista sanjuanino, micrófono en frente, encaró su opinión con respecto a los jóvenes homosexuales de la provincia. Lo que en principio parecía solo una crítica a los chicos que se niegan a practicar educación física en las escuelas, derivó en una catarata de epítetos (*Diario de Cuyo*, 2015).

Entonces en joda lo puse en Facebook: “Loco, el lunes en la Mendoza y Mitre<sup>2</sup> hago el *show*”, y fue tal el efecto que tuve que ir y hacerlo. Nos juntamos ahí, yo dije: “Bueno, yo vengo para que entre todos lo perdonemos al boludo este, porque es un gil, un salame”, y ahí empezamos a hablar con micrófono, música, nos pusimos a bailar, pusimos una bandera, dimos vuelta a la plaza, era mediodía y estaba copada de gente. Estuvo bueno, no pasó nada y ahí aparece la señora.

La señora tenía un conflicto porque el nieto era gay y no lo aceptaba, y bueno, contó que había escuchado lo que dijimos, se mamó todo el discurso y la vieja le agradecía llorando. Porque escuchó la otra parte que nunca había escuchado, una señora súper grande, súper emocionada. Así como esta señora que vino y lo contó, hay muchas personas que se van con este mensaje, eso está bueno, es positivo.

## DANY LOVE

Yo voy<sup>3</sup> porque quiero, a mí me encanta caminar todas las cuadras con la bandera, mariconear, sacarme fotos, que me vean los niños, ¿qué importa que sea Dany Love?, pero que vean por qué cuando los ves a los 30 años nos estupidizamos, cuando los ves a los 5 años lo normalizamos, y a los 10 sabés de los *drags queens* y no te perturba nada. Es horrible ir a un lugar porque te pensás algo. Lo hago porque me divierto. Está todo bien que reclamemos y que hagamos saber si alguna ley está fallando. Está genial, pero voy a divertirme, hagamos una fiesta, un carnaval, cortemos las calles y que la gente se agolpe a ver una superproducción, algo estéticamente lindo, que te vayas a tu casa y digas “wow, las maricas, qué carrusel”. Levate lo que quieras, pero dejate de romper los huevos o elegí vivir mejor.

## ÚLTIMAS PALABRAS

Elegimos trabajar desde el relato biográfico, pues no encontramos mejor manera de plasmarlo que quien narra sea quien vivió la historia. Por un lado,

---

<sup>2</sup> Dirección de la radio donde trabajaba el periodista involucrado.

<sup>3</sup> En referencia a la Marcha del Orgullo.

hablamos de historias transitadas desde posiciones marginales, relatadas desde experiencias fragmentadas entre el secreto y la visibilización que implicó resistir. Por lo tanto, nadie puede saber mejor lo que implicó portar el estigma ni tampoco cuáles son las recetas para sobrevivir. Por otro lado, una historia que logra trascendencia social y política difícilmente resulte privada. Es relacional, se construye en el mito donde puede admitir incoherencias, ambigüedades y contradicciones, y como planteaba Joan Scott en su artículo “El eco de fantasía” (2009), de cada hecho gana validez colectiva más allá de la veracidad fáctica. Por último, la oralidad plantea libertades que un texto no admite, solo intentamos ser ordenadores de historias que se dieron en la acción de construirse y resistir.

Cuando analizamos la historia de Dany Love, debemos tener en cuenta que el hecho que se conjuguen los atributos de ser homosexual y transformista no es casual; adoptar el teatro como instrumento de resistencia tampoco lo es. Su propuesta teatral respondió a desafíos propios de su entorno conjugando diversos modelos en su propuesta de intervención. Y si bien enmarcamos esta propuesta dentro de la perspectiva del teatro social y del teatro del oprimido, bajo ningún contexto podemos encasillarla en algún modelo como estado puro. Por el contrario, respondió a las necesidades de un contexto, como teatro situado y mestizo.

La acción teatral metaforizó las contradicciones sexuales de la sociedad y las desplazó a la dimensión de lo tolerable. Por un lado, condensó la agresión inhibida de las identidades disidentes a través de la comedia y estableció comunicación. Y por el otro, encontró los medios para intervenir al espectador, tanto en la conciencia de permitir interpelarse sexualmente como en la práctica política de visitar la escena gay sanjuanina (o fuera de escena), y todo lo que ello implica.

Rapsodia y el *café concert* representaron un espacio de resistencia, el fuera de escena que posibilitó la expresión del discurso oculto. Generó condiciones para el habla y la escucha, un lugar seguro lejos de las represalias que la sociedad heterosexual podía imponer. Cuando ganó trascendencia pública, dejó de estar anclada en un sitio físico, empezó a transitar lugares públicos y logró insertarse en escenas que históricamente pertenecieron al teatro hegemónico. Su acción teatral se volvió ditirámica y creó una escena no hegemónica que posibilitó el habla, como la narración de experiencias y las reescrituras de las propias soluciones. Como fenómeno de resistencia, la identificación se materializó en la intersección de las prácticas emancipadoras

y sus repeticiones pudieron condensarse en la cultura popular. Las inversiones simbólicas, como estrategias de disfraz, permitieron desplazar la agresión inhibida que implicó la represión heterosexual, tanto en el actor como en el espectador. Rompió con la doble opresión que implicó la heterosexualidad y la posición del espectador.

## Referencias

- Anzaldúa, G. (2016) La conciencia de la mestiza / Hacia una nueva conciencia. En G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (págs. 133-151). Madrid: Capitán Swing Libros.
- Boal, A. (1980) *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Nueva imagen.
- Bourdieu, P. (2006) *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Diario de Cuyo* (04 de abril de 2015). Revuelo por polémicos dichos homofóbicos de periodista sanjuanino. *Diario De Cuyo*.
- Diario De Cuyo* (19 de diciembre de 2017). El café concert vuelve al Teatro. *Diario de Cuyo*.
- Diario Móvil* (12 de junio de 2018). Dany Love es uno de los vecinos ilustres de Capital. *Diario Móvil*.
- Foucault, M. (2011) *La voluntad del Saber*. Argentina: Siglo XXI.
- Le Guin, U. (1969) *La mano izquierda de la oscuridad*. Argentina: Minotauro.
- Nuevo Diario*. (2 de enero de 2017). Cómo sobreviven los distintos en San Juan. *Nuevo Diario*.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del Teatro*. España: Paidós.
- Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La plata: Al Margen.
- Radio comunitaria La Lechuza (09 de marzo de 2017) Dany Love, uno de los organizadores de la Fiesta Gay del Sol: “Vamos dejando prejuicios de lado”. *Radio comunitaria La Lechuza*.
- Scott, J. (2004) *Los dominados y el arte de la resistencia*. Mexico: Ediciones Era.
- Scott, J. W. (2009) “El eco de fantansía: La historia y la construcción de la identidad”. (M. Dorado, & G. Castellanos, Edits.) *La manzana de la discordia*, 4 (1), 129-143. Obtenido de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/48341/1/elecodefantas%C3%ADa.traducci%C3%B3n.pdf>
- Stone-Mediatore, S. (1999) Chandra Mohanty y la revalorización de la «experiencia». *Hiparquía*, 10 (1), 85-107. Obtenido de: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-de-la-experiencia#sdfootnote1sym>
- Thompson, E. (1981) *Miseria de la teoría*. Barcelona: Editorial Crítica.



# POÉTICA DE LA LOCURA



Alan Robinson

## ALAN ROBINSON

(CABA)

Licenciado en arte dramático por la Universidad del Salvador, donde se ha desarrollado como profesor de arte dramático en los niveles medio, terciario y superior. Ha realizado un intenso trabajo como autor, actor y director en proyectos como *La Salamanca*, *Parravicini*, *El escape del Panóptico*, *Juancito en una esquina*, *Los Kennedy*, entre otros. Ha publicado los libros, *El escape del Panóptico*, *Actuar como loco*, *La ley de la locura* y *Jorgino*. Se desempeñó como docente en la UBA, UNDAV, APDEBA, UDELAR, USACH, Universidad Andrés Bello, Taller del Ángel, Universidad del Cine. Realizó guiones y producción audiovisual en Mapa Musical, TV Pública, Paka Paka, IECS. Recibió becas del Instituto Nacional del Teatro, el Fondo Nacional de las Artes y el Ministerio de Cultura de la Nación. Su producción se ha divulgado en el exterior.

## POÉTICA DE LA LOCURA

### Introducir

Este ensayo es un estudio del proceso creador, apenas un intento de poner un poco en armonía en la relación entre algunos procesos de los que fui escritor, productor, actor o director. Este ensayo busca observar, caracterizar y analizar la complejidad del proceso creador en relación con la cultura, es decir, el estudio de una poética particular, entre muchas poéticas. Hay un momento en la vida de las personas que se consideran creadoras, que tienen que rendir cuentas de su tarea. *Poética de la locura* es un título que refiere al lugar que ocupa lo disruptivo y lo anormal en los procesos creadores. Este es un ensayo sobre “lo anormal” como un valor positivo en los procesos creadores, desde una perspectiva neurodivergente, o, en otras palabras, es un ensayo que busca valorar a las personas locas y a la locura como posibilidades del proceso creador.

Para tal propósito intentaré identificar ciertos problemas o preguntas sobre los cuales daré algunas respuestas. Las respuestas no son fórmulas, son solo respuestas. Las respuestas tienen como propósito generar preguntas. Todo en este ensayo es una forma de compartir una búsqueda por lograr comprender el misterio de realizar una obra de arte. Entiendo que si el misterio tuviera explicación, nunca hubiera sido misterio. Esa sea quizás la paradoja y contradicción de la tarea.

El tema central de esta poética es el proceso creativo, el particular caminar por ese sendero que nos puede conducir a crear una obra de arte. Esta poética no es de ninguna manera una obra concluida, sino que es un ensayo en proceso y diálogo con algunas obras teatrales y literarias. Necesito realizar este ensayo para poder seguir realizando obra. Creo que al compartir nuestras búsquedas, mejoramos nuestra calidad de vida. A través de los años he logrado reunir en mis procesos creativos el caos y el orden, el equilibrio y el desequilibrio; y más específicamente: la locura y la cordura.

Asumir la locura como una identidad o un derecho representa en mi trabajo artístico uno de los ejes fundamentales ya sea para la estética, la ética o la poética. Esta posición humanística, ante todo, genera “efectos secundarios” por denominarlos de alguna manera. Uno de ellos es la propia necesidad de reflexionar sobre el carácter de la obra artística. Este desafío ha resultado problemático en mi trabajo, dado que la cultura antipsicótica en la que vivimos

padece de un “terror pánico” a la locura y por consiguiente a las personas socialmente denominadas locas, las personas neurodivergentes. Afortunada o desafortunadamente, yo soy una de esas personas, porque durante muchos años de mi vida fui un “enfermo mental”, situación que me expuso a distintas formas del estigma social y la discriminación laboral. Afortunadamente, hace varios años dejé de ser un “enfermo mental”. Empecé a trabajar como escritor, profesor y director de teatro en el año 2001 y en el año 2013, gracias a la publicación de un ensayo, logré liberarme definitivamente del estigma social con el cual muchas personas en el mundo de las artes escénicas conviven. Comprendí con muchas dificultades que hay muchos investigadores, creadores y teóricos que estudian y hablan en nombre de una minoría de la que soy parte, y en esa operación impiden que esa minoría se exprese libremente sobre su propia obra. Un ejemplo histórico de este procedimiento estigmatizante de la cultura antipsicótica es el texto “No era totalmente él”, escrito por Jerzy Grotowski, en el cual descalifica toda la obra teatral y literaria del poeta, escritor, actor y director francés Antonin Artaud.

Nos preguntaremos entonces: ¿cuál es el lugar de la locura en los procesos creativos? Ofrecer una caracterización de las relaciones entre las artes escénicas y la locura es por demás complejo. Sin embargo, existe cierto consenso luego de la influencia histórica de los estudios de Michel Foucault en los que la locura es una construcción socio-cultural. No obstante, creo que es preciso avanzar en el sentido de comprender que la locura, entendiéndola como la capacidad humana de delirar y alucinar, es una parte esencial de nuestra naturaleza que desde la época clásica es sistemáticamente reprimida, castigada y controlada. Insisto sobre el siguiente recorte para mantener un rumbo. Entiendo, o, mejor dicho, percibo a la locura como la capacidad humana de delirar y alucinar. La cultura antipsicótica considera que la locura es un defecto, pero en este ensayo será considerada como una capacidad en relación con el proceso creador. No como una ventaja, sino como una capacidad que puede aprenderse incluso desde la pedagogía teatral. La pregunta y el problema son, entonces, “qué hacer” y “cómo hacer” con la locura en su relación con el proceso creador.

He intentado crear sentido con mi locura. Pero, en la creación de sentido, la locura pasa a transformarse en cordura. Allí radica otra de las paradojas y contradicciones de este ensayo. Resulta tan potente y disruptiva la experiencia de un “brote psicótico” que su elaboración se ha vuelto, sin que yo lo quisiera, un problema de constante reflexión en las obras que veo como espectador. Me refiero específicamente a que a lo largo de los años mi esquizofrenia, mi

psicosis y mi bipolaridad fueron dejando de operar en mis procesos creativos como enfermedades mentales y pasaron a ser aspectos de mi ser. Por ejemplo, desde mi bipolaridad, puedo ser muy resolutivo como productor de mis propios libros y espectáculos. Desde mi esquizofrenia, puedo traspasar los límites de los géneros aprendidos por la cultura y aventurarme en la diversidad y el cruce de múltiples disciplinas. La psicosis, por su parte, me ha demostrado que hay un montón de realidades por descubrir por fuera del lenguaje. Estos aspectos de mi identidad, como la esquizofrenia, la psicosis y la bipolaridad, me han permitido integrar a mi vida la poesía, la música, las artes escénicas, la literatura y, recientemente, el cine. Por este motivo ya no me considero solo una persona del teatro y la literatura, sino del arte. Estoy al servicio de las artes. Este ensayo es una ofrenda. El profesor de filosofía británico, Mark Fisher, enseñaba que los cambios en la cultura podrían surgir de las experiencias que logran destituir la subjetividad. Esta obra intenta esa destitución.

Los ensayos que escribo son similares a los ensayos que dirijo. Sin embargo, cuando estoy solo, los actores están presentes como proyecciones, como visiones. Así como todos mis libros, músicas, poesías y películas. Todo siempre está presente.

Ahora bien, es preciso introducir desde qué lugar ensayo, cuando ensayo. Las relaciones entre el arte y la locura se volvieron un tema central en mi estética. Este es uno de los primeros problemas que se me plantean. Mi punto de vista sobre las relaciones entre el arte y la locura no es psiquiátrico ni psicológico. Con el tiempo comprendí que los brotes psicóticos fueron, en realidad, escenas de “*performance*” y que el arte es mi cosmovisión sobre el delirio y la alucinación. Hasta ahora no encontré un ensayo artístico que proponga esta hipótesis. Es cierto que en la obra de Antonin Artaud puede vislumbrarse esta hipótesis, pero no de forma explícita, sino de forma implícita, lo cual hace mucho más interesante la lectura de la obra de Artaud que mis ensayos. Aun así, creo que tiene sentido seguir ensayando y buscando distintos argumentos que apoyen el valor de las ideas que me han salvado la vida. Entre ellas quiero destacar este texto:

No nos referimos aquí a las internaciones arbitrarias, para evitarles la molestia de un fácil desmentido. Afirmamos que gran parte de sus internados —completamente locos según la definición oficial— están también reclusos arbitrariamente. Y no podemos admitir que se impida el libre desenvolvimiento de un

delirio, tan legítimo y lógico como cualquier otra serie de ideas y de actos humanos. La represión de las reacciones antisociales es tan quimérica como inaceptable en principio. Todos los actos individuales son antisociales. Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social. Y en nombre de esa individualidad, que es patrimonio del hombre, reclamamos la libertad de esos galeotes de la sensibilidad, ya que no está dentro de las facultades de la ley el condenar a encierro a todos aquellos que piensan y obran.<sup>1</sup>

Expresaba Artaud en el año 1925, en su “Carta a los directores de asilos de locos”. En este texto se plantea, desde una perspectiva literaria, la legitimidad y la lógica del delirio. Es decir que se destaca un valor en el delirio por ser portador de lógica y legitimidad, dos aspectos que la psiquiatría busca invisibilizar sistemáticamente. Reivindicamos lo mismo que Artaud reivindicaba para el delirio, es decir, su lógica y legitimidad. Aunque aún el delirio sea considerado un acto ilegal, nosotros reivindicamos su legitimidad. Lo mismo para la alucinación: la dimensión y contracara sutil del delirio.

En relación con la política, la historia y la locura, hay algunos hitos en la historia reciente que es importante destacar antes de entrar de lleno en las relaciones que se dan entre el arte y la locura en los procesos creativos.

Será muchos años después de las “Cartas a los poderes”, en 1967, que comenzaría de la mano de David Cooper, muy cerca de Francia, en Inglaterra, el movimiento de la antipsiquiatría. En Italia, este movimiento impulsaría la “Ley Basaglia” para el año 1978, en la cual se proponía cerrar los manicomios como consecuencia del movimiento político de la desmanicomialización. En la década de los setenta comenzó a fortalecerse el movimiento del “orgullo loco” en varios países del mundo en los cuales sobrevivientes de la psiquiatría, exusuarios de servicios de salud mental y personas con discapacidad psicosocial asumen en primera persona la defensa de sus derechos y la reivindicación de su identidad. Hacia el año 2010 se sanciona en Argentina la ley de salud mental, considerada una ley de avanzada en materia de derechos humanos.

Este breve contexto histórico también nos permite tomar distancia del paradigma biomédico que se nos viene enseñando luego de que la “quema de brujas” dejó de ser viable para la inquisición católica. Los manicomios, la

---

<sup>1</sup> Artaud, Antonin. *Cartas a los poderes*. La Révolution Surréaliste, Nro. 3, París, 1925

tortura y la represión a las personas neurodivergentes existen porque existe un paradigma dominante en la sociedad vinculado a intereses de la industria farmacéutica. El estigma social hacia las personas locas existe porque la cultura contemporánea es una cultura antipsicótica. Si bien este ensayo no es político, sino artístico, tenemos un compromiso ético con la locura que nos invita a poner en contexto los problemas que abordamos.

Los títulos de este ensayo serán enunciados como “verbos”, haciendo honor al gran aporte histórico realizado por el director, escritor y pedagogo ruso, Konstantin Stanislavski, al proponer la búsqueda de las acciones físicas como la gran tarea en las artes escénicas. Un siglo después me animo a dialogar con Stanislavski y propongo ya no solo el valor de la acción física, sino también el valor de la búsqueda de la reacción. Si no *reaccionamos*, difícilmente podemos hacer arte. En la acción hay una connotación individual, mientras que en la reacción hay una connotación social. En la era de las redes sociales, los niveles de alienación emocional, física y política han aumentado dramáticamente, y hoy el valor disruptivo de las artes escénicas está dado por la capacidad de *reaccionar* más que por la capacidad de *realizar acciones*. La reacción está más cerca del impulso que la realización de una acción que está más cerca del intelecto del sujeto.

En honor al título de este capítulo y en un intento por darle algún tipo de coherencia formal a este ensayo, voy a entrecomillar una hipótesis: “La locura es la esencia del arte; el estilo, su apariencia y la estética, su accidente”. Intuyo que voy a poder sostener la escritura sobre estos tres problemas alrededor de la experiencia del arte. Es importante aclarar que el lenguaje empleado en este ensayo quizás parezca huidizo y caprichoso, pero no lo es.

Aun si acordáramos con la mayoría de los teatristas en considerar que el teatro se origina en el texto, llegaríamos a la conclusión de que quienes hacen al teatro: actrices y actores, son médiums. El dramaturgo, por ejemplo, empieza a escribir una obra de teatro con base en una imagen que vio o que le resulta recurrente, con base en un relato o una idea. En cualquier caso, el dramaturgo siempre está reaccionando a algo, como un médium. Aquello que le resulta inspirador deberá tomar forma material en él. Como la curandera que estudia el mal de su paciente mirando la orina. El diagnóstico y la cura serán respuestas materiales a eso que vio en la orina, y que ella sola está capacitada para ver y curar. El dramaturgo tiene ese oficio y ese saber, puede ver una idea, una imagen o un relato, y darle la forma material de una obra escrita. El diagnóstico o visión, y el tratamiento o texto. Sabemos que algunos dramaturgos trabajan con recuerdos de situaciones personales, con personas que existen y existieron,

y que todo lo transmutan. Entonces, una obra escrita nace de una particular forma que tiene el dramaturgo de relacionarse con su entorno, de reaccionar a su entorno. No nace del interior vacío del dramaturgo. La obra, antes de estar en el papel, está entre el dramaturgo y la realidad. Esa realidad que se encuentra entre la realidad cotidiana y una realidad de ensueños, de imágenes, de mensajes, de ideas, de recuerdos, de neblinas. Así cuando el texto llega al actor, el actor tampoco hará su trabajo desde la nada, sino que convocará también esa realidad que vio el dramaturgo para escribir.

Un personaje basado en una situación real pasada, en un personaje real, o en una conjunción de acontecimientos que sintetizó el dramaturgo siempre tendrá asidero, consciente o inconscientemente, en alguien que existió o en algo que sucedió. Ese acontecimiento está en una realidad alternativa, y es ese personaje el que el actor convoca para revivir en la realidad escénica que comparte con el espectador. En consonancia con Artaud, aseguramos que el actor, como el chamán, puede ser un puente para conectar realidades. El actor puede comunicar la realidad de los sueños, la realidad de la locura, la realidad de los espíritus, las realidades pasadas, las realidades futuras, las realidades alternativas, con la realidad de la vigilia del espectador.

## **Dirigir**

Está más o menos aceptada por esa construcción social autodenominada como “el sentido común” la idea de que la psicosis es una pérdida o escisión de la realidad. De esta misma manera también se ha difundido la idea de que la alucinación es una percepción que no responde a ningún estímulo físico externo. Ninguna de estas creencias es verdad, por más que gocen de la validez que les brindan las ciencias. Tanto la psicosis como pérdida de la realidad, como la alucinación como percepción sin estímulo son postulados falsos, al menos desde mi experiencia artística. Luego de haber atravesado experiencias delirantes y alucinantes, con la capacidad que me dio mi oficio de elaborarlas y prestarles su debida atención, he llegado a la conclusión de que en el trabajo de las artes escénicas los estados delirantes y alucinantes son absolutamente necesarios para lograr una obra de arte.

Dirigir un proceso creativo es, ante todo, dirigirse a uno mismo. No voy a referirme específicamente a cómo dirigir una obra de teatro, sino que pretendo brindar como ejemplo mi experiencia en el rol de director de teatro para tratar

de identificar algunos problemas del rumbo que pueden tomar los procesos creativos cuando pretendemos crear una obra de arte.

Primero, la dirección implica una necesidad de atravesar un proceso en el que se supone crearemos algo que antes no estaba allí. No participo de la idea que la creación artística sucede *ex nihilo*, de la nada, sino que, dada nuestra condición humana, siempre estamos reaccionando a algo o tomando elementos preexistentes. Seamos conscientes o inconscientes de ese proceso. Si uno se posiciona desde la estética, va a poder comprender que cada una de las obras que componen el *corpus* de la propia obra responde a influencias específicas vinculadas a la cultura en la que uno está. Podríamos pensar, sin embargo, si esto sucede, en el caso del *art brut*<sup>2</sup>, pero en ese caso nos desviaríamos hacia un análisis antropológico sobre las particularidades de las personas que son denominadas como *artistas brut*. Por lo cual, tomaremos distancia del caso particular del *art brut*, salvando una particular característica: ignoramos si las personas que hacen art brut tienen alguna intención de mostrar, compartir, ofrecer o exhibir sus obras a un público, una comunidad o una sociedad.

Un proceso creativo no empieza desde la nada, sino que sucede como una reacción que va tomando determinado rumbo, en muchos casos la guía de este rumbo es la propia intuición o deseo del artista. Uno sabe que el proceso nos llevará hacia algún tiempo y espacio nuevo, y que durante ese proceso habremos transformado algo de nuestro entorno social. Se trata de dirigir la tarea hacia un lugar y un tiempo, que no son ni el lugar ni el tiempo presente. La tarea de dirigir es la tarea del oráculo. Se trata de percibir determinadas señales del presente, asociarlas y vislumbrar un futuro inexistente para el presente del ensayo. La tarea del escritor es similar a la tarea del director en este sentido.

Mientras escribo este ensayo dirijo mis palabras hacia un lugar y un tiempo que ignoro y aún no existe para mí más que en la realidad virtual de mi imaginación de un “otro como lector”. Cuando el “otro como lector” lea este

---

<sup>2</sup> Art Brut: Arte creado fuera de los límites de la cultura oficial. Según Dubuffet, son las manifestaciones artísticas llevadas a cabo por pacientes de hospitales psiquiátricos. El término *outsider art* se hacía extensivo a los artistas autodidactas o *naïf* aunque nunca hubiesen sido internados en una institución psiquiátrica. El artista marginal es por tanto aquel que desarrolla su labor creativa sin contacto alguno con las instituciones artísticas establecidas, respondiendo a una fuerte motivación intrínseca y haciendo uso frecuentemente de materiales y técnicas inéditas. Una gran parte del arte marginal refleja estados mentales extremos, idiosincrasias particulares o elaborados mundos de fantasía.

ensayo, estará en un tiempo y en un lugar muy personal, el cual ignoro también. Este proceso le sucede al director con el espectador. Cuando tomamos una decisión sobre la obra, ignoramos los signos con los cuales esa obra entrará en diálogo en el futuro en que sea estrenada. Dirigir es poder mantener durante un proceso creativo un montón de preguntas sin respuestas, hasta que esas preguntas se vuelvan las preguntas que la obra le hace al público.

Todo proceso creativo exige aguantar, tolerar, incorporar y procesar un montón de inseguridades, vacíos e incertidumbres. La recepción final de la obra que uno procesa es un gran agujero negro, que todo lo traga y no nos devuelve nada. Esto se siente particularmente en la fugacidad de las artes escénicas. La dramaturgia perdura, pero la obra de teatro desaparece para siempre. Esta relación con lo perecedero, tan particular de las artes escénicas, puede resultar muy angustiante, pero es de un enorme aprendizaje. Todas las preguntas, reflexiones y transformaciones que un elenco ofrece al proceso creativo y que implican enormes transformaciones sobre todo en los cuerpos de los actores, no solo no son recompensadas ni reconocidas, sino que, además de pasar desapercibidas por el público y la crítica, quedan para siempre en un angustiante olvido cultural.

Todos queremos de alguna u otra manera comunicar algo a quien recibe la obra, pero no sabremos nunca si lograremos comunicar lo que queremos comunicar. Somos creadores de lenguaje e ideas aunque le pese a Wittgenstein quien aseguraba lo siguiente: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Desde una posición metafísica de las artes escénicas, lo que importa es crear realidad, verdad y mundo. Nada de eso podrá hacerse sin crear lenguaje. ¿Desde dónde entonces es posible crear lenguaje? Es necesario para tal propósito salir de los límites de la razón, del sentido común y de la forma normal del transcurrir del pensamiento. Para tal fin, es necesario salir del pensamiento racional para ingresar al pensamiento delirante, como lo denominaba el matemático ganador de un premio nobel, John Nash:

Pero tras mi retorno a las hipótesis delirantes, que parecían sueños a finales de la década de 1960; me transformé en una persona de pensamiento delirante, aunque de comportamiento relativamente moderado; y eso me ayudaba a evitar las hospitalizaciones y el tratamiento directo de psiquiatras. Y así transcurrió algo más de tiempo. Gradualmente empecé a rechazar inteligentemente algunas líneas de pensamiento que estaban influenciadas

de manera delirante y que habían sido características de mi orientación. Esto comenzó a notarse más claramente con el rechazo del pensamiento orientado políticamente como algo que es esencialmente un desperdicio inútil de esfuerzo intelectual. Así que actualmente, he vuelto a pensar de manera racional, en el estilo que es característico de los científicos<sup>3</sup>.

Todas estas palabras reunidas en este texto, si asumimos que son escritas desde la neurodivergencia, no son solo palabras, sino palabras neurodivergentes, que implican una doble lectura: una lectura desde la cordura y otra desde la locura. Hay una lógica en la lectura desde la moral cuerda, y otra desde la ética de la locura. La reunión de palabras en frases con una argumentación articulada hacia una hipótesis y un tema específico, con el respeto de mantenerse dentro del recorte elegido, es una manera neurotípica de escribir, que se va conformando a partir de distintos consensos académicos literarios, de un sentido común y de una moral de la cordura. Escribir un ensayo desde una ética de la locura sería muy liberador desde lo individual, pero un absurdo desde lo social, dado que solo podría ser comprendido o leído por un puñado de personas neurodivergentes.

Volviendo al problema de la recepción, la dirección de una obra se proyecta hacia un vacío inimaginable que puede ser desesperante, pero, al mismo tiempo, es necesario dirigirse hacia ese resultado que acontece en un vacío. Un ensayo es trabajar en el presente, en un proyecto hacia un futuro. En el arte se pone en juego instalar una obra que va a cumplir una función, que es brindar una cosmovisión del mundo. Durante lo que dure la obra, existe otro tiempo y espacio. Somos creadores de otra forma de estar en el mundo. No tenemos real dimensión del valor de las artes en general, ni de las artes escénicas en particular. Así como las artes escénicas representan la posibilidad de crear otro mundo, estas creaciones no necesariamente serán éticas. Tal es el caso de la denominada “farándula”, que también es la instalación de otro mundo, dónde se hace el “*acting out*” de la moral dominante de cada cultura. La farándula, de alguna manera, representa el grotesco de la vida cotidiana. Moria Casán es una artista e intelectual brillante, pero elige expresarse en el medio que más capacidad tiene para debilitar y deformar su mensaje. Su figura se vuelve el

---

<sup>3</sup> Nash, John. *John F. Nash Jr. – Biographical from Les Prix Nobel*. The Nobel Prizes 1994, Editor Tore Frängsmyr, [Nobel Foundation], Stockholm, 1952

mensaje. Lo que “dijo la artista” se vuelve lo central. En este sentido, las redes sociales han logrado controlar el medio y el mensaje.

En el siglo pasado se afirmaba que la prensa era el cuarto poder. Hoy día, quien controla las comunicaciones virtuales controla la suma del poder. Medios, cultura, economía y muchos aspectos más de nuestras vidas cotidianas suceden mediante la virtualidad. Pero ¿Qué pasaría si se apagara Internet? Seguramente, cambiaría dramáticamente la realidad tal cual la conocemos. Como el trabajo de la dirección depende de manipular una virtualidad, que sucede mediante la invocación y la imaginación, lo virtual no debería haber sido una novedad cuando apareció Internet. El cambio que la virtualidad realizó en la vida ordinaria de la población mundial es enorme. La idea de personaje es hacer consciente la idea de avatar en la red. Un personaje es un “Otro virtual” que se hace real.

La materia central de mi trabajo es la actuación, la imagen, el sonido y el relato. El medio con el cual voy a manejar los materiales de los que dispongo como director es la comunicación: el idioma, las palabras y el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, la técnica, la táctica y la estrategia para dirigir mi trabajo son emociones, imágenes, memorias y pensamientos, tanto personales como grupales. El arte no es un lenguaje de la realidad ordinaria, sino que sucede en la realidad ordinaria para instalar una realidad extraordinaria. Eso es lo que hace que una obra de arte llame la atención. Cuando no logramos llamar la atención de la realidad ordinaria, es porque hicimos artesanías, o sea, lo que hacemos la mayor cantidad de veces.

En cuanto a los problemas de la dirección de un proceso creativo, hay que destacar que la forma en que vamos nombrando lo que hacemos resulta ser un problema en el mejor y más feliz de los casos, y un caos por regla general en el caso de las artes escénicas. Cuando creamos lenguaje durante el proceso creativo, suponemos que nos estamos comunicando, pero, en realidad, el proceso es muy similar a lo que se conoce como histeria colectiva. Fue Alberto Ure quien lo describió de la siguiente manera:

El primer problema que se presenta en un grupo de ensayo es, y cada día que pasa más, cómo hablar. Lleva varias sesiones que las palabras comiencen a circular tímidamente con algún peso, mientras el funcionamiento del grupo va verificando su validez.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ure, Alberto. *Sacate la Careta*. Norma, Buenos Aires. 2003

Un ensayo implica, además, la creación de un metalenguaje sobre la comunicación. Sin lugar a dudas, Alberto Ure fue el director que más profundizó en los problemas que se plantean en las múltiples relaciones entre la actuación y la dirección, que luego resultará en “una cosa” llamada por la cultura como un “espectáculo teatral”. Ure creía que no había sentido ni horizontes para el teatro porteño. Con una mirada crítica sobre la escasa relación de los intérpretes porteños con la cultura general, describía que el problema tenía su origen en la nula responsabilidad de los espacios pedagógicos y su especulación con “lo libertario del expresarse”. Había cedido ante estos fenómenos de “histeria colectiva” que capturan a los grupos de teatro. Pero rescataba lo genuino de los juegos teatrales:

Existe desde hace años una franja nueva en los cursos de teatro, “los juegos dramáticos”. Su clientela la forman los súper tímidos que nunca confesarían su alocada histeria teatral y que, practicando esos juegos, pueden diluir su compromiso en una limitada experiencia personal. Esos juegos dramáticos son los que salen mejores parados de un primer cuestionamiento, ya que no proponen nada teatral y ni siquiera atienden a una comunicación extragrupal.<sup>5</sup>

Sin caer en el pesimismo de Ure, es importante destacar que, por lo general, los espectáculos teatrales que realizamos no son más que artesanales shows exhibicionistas. Es extremadamente complejo lograr la comunicación cuando hay tres lenguajes en juego; por un lado, el lenguaje de la dirección, por el otro, el lenguaje de la actuación y, entre ellos, un metalenguaje propio del proceso de desarrollo de un imaginario grupal, que permita la aparición de signos y metáforas.

Los momentos de “peleas”, “discusiones” y “crisis” de un equipo de trabajo que realiza una obra de teatro son, para el director, los momentos de mayor aprendizaje y, al mismo tiempo, de mayor riesgo. Las comillas utilizadas no son más que formas de poner en duda todo aquello que considero debe ponerse “en duda”, dado que tiene que ver con un metalenguaje. Resulta “extremadamente complejo” hacer teatro en forma independiente del mercado y del Estado. Pero aún es posible escribir algo honesto respecto de esta utopía.

---

<sup>5</sup> Ure, Alberto. *Sacate la Careta*. Norma, Buenos Aires. 2003

En el camino de dirigir se viven todo tipo de discusiones y enfrentamientos. La filosofía china, sin embargo, puede resultar un aliciente a la hora de aliviar un poco la carga específica de las artes escénicas, que tienen la particularidad de suceder en los cuerpos y mediante los cuerpos de los artistas:

El camino significa acabar con el desorden, impedir la violencia, promover lo que es sabio y bueno, liberarse de lo que no vale corregir al que yerra, nivelar lo desigual, enderezar lo torcido, entender qué llevar a cabo y qué rechazar, darse cuenta de qué abrir y qué cerrar, empleando las mentes de las personas de acuerdo al tiempo y la situación.<sup>6</sup>

Todo el desorden y la pérdida *del camino* tienen un origen. El mercado y el Estado imponen ciertos mandatos y reglas de los cuales es muy difícil mantenerse impermeable. ¿Cómo ganar dinero para pagar los impuestos y comprar comida haciendo un arte impermeable a las imposiciones del Estado y el mercado?

Creo que la teoría de “grupos operativos”, descriptos por la psicología social de Enrique Pichón Riviere, son una referencia importante al momento de dar cuenta de la propia actividad grupal. Creo, sin embargo, que, en el caso de los grupos de teatro que me han tocado vivir, la teoría de los grupos operativos no alcanza para encauzar la “tarea del grupo”. Tuve la oportunidad de conformar, coordinar y mantener distintos grupos y algunos de ellos lograron cumplir objetivos ambiciosos. Creo, sin embargo, que, una vez conformado un grupo, la tarea consiste en desarrollar el marco para que el propio encuadre permita emerger cada uno de los liderazgos reprimidos. Hay un saber etnográfico en dar cuenta, analizar, explorar y poner en debate la experiencia propia. Suelo poner de ejemplo los grupos con los que trabajé; nunca los grupos con los que estoy trabajando, porque con ellos no tengo la distancia suficiente como para poder evaluar mi propia *performance* dentro de la tarea del equipo de trabajo.

Los grupos en términos generales, ya sea el grupo de los compañeros de la oficina, el grupo de los compañeros de la fábrica o el grupo de los compañeros de teatro, tienen una fuerte tendencia a alienarnos. Considero que la hipótesis de la teoría marxista de la alienación del trabajador continua vigente en la era posindustrial, de forma más dramática, porque ya no es necesario un patrón real de carne y hueso, es decir, un jefe, sino que ahora el patrón se ha transformado

---

<sup>6</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

en la “red social”. Si Marx vio que el hombre se alienaba en el trabajo, el siglo XXI nos muestra al ser humano alienado en su vida laboral, social, religiosa, cultural y cotidiana. Trabajamos, por ejemplo, para las redes sociales y para patrones que ya no son las corporaciones, sino algo más complejo aún que Manuel Castells define como la “sociedad red”<sup>7</sup>. En apariencia, en la sociedad posindustrial somos más libres como “emprendedores”; pero si uno se detiene a observar en la calle cómo una persona choca contra otra por estar mirando su “teléfono inteligente”, se observa en ese choque que esos cuerpos están más alienados que antes de la existencia de los “teléfonos inteligentes”.

En este sentido, los grupos de teatro, al ser grupos de personas, son parte de este problema. La alienación de la vida cotidiana afecta también a quienes hacen teatro. En uno de los grupos que dirigía, había una persona que no podía ensayar porque estaba constantemente mirando su “teléfono inteligente”. Cuando empecé a dirigir teatro, en el año 2001, aún no existía este problema. Desde aquel entonces, fui testigo privilegiado de ver cómo los “teléfonos inteligentes” fueron ocupando, capturando o tomando su lugar en los ensayos e incluso en las funciones. Hace 15 años, era impensable conocer la intimidad del actor o de la actriz en camarines. Hoy día, en el afán desesperado de conseguir seguidores, los intérpretes se toman fotografías mientras están maquillándose y poniéndose el vestuario. Incluso se muestran en “bambalinas” justo antes de salir a escena. No es que sea malo por ser algo nuevo y deje en evidencia ya ciertas “mañas” que tal vez hagan de mí, algún día, un “viejo”. Es ineludible detenerse durante unos minutos, elogiando la lentitud de la vida, como quien contempla un río de llanura, y reflexionar.

La aparición de las redes sociales cambió radicalmente nuestra forma de experimentar lo público y lo íntimo en la cultura. En este sentido, las artes escénicas no tendrían por qué ser ajenas a estos cambios. Esto puede notarse, sobre todo, en las formas de producción. Recientemente se empieza a ver en la industria editorial a escritores y escritoras promocionando sus libros en breves videos para redes. En los concursos para postulaciones docentes o premios a proyectos artísticos, la modalidad de “síntesis del proyecto en 500 caracteres” llama cada vez más la atención. Todo ahora debe ser rápido y breve. Los fondos que entregan dinero a proyectos artísticos piden que el proyecto se pueda resumir en pocos “caracteres”, piden que tenga “objetivos” claros, y que quede clara cuál es la “motivación” del artista. Todo hoy debe ser claro, preciso y cuantificable.

---

<sup>7</sup> Castells, Manuel. *El poder en la sociedad red. Comunicación y poder*. Alianza. España. 2010

El “teléfono inteligente” ha logrado entrar como objeto al vestuario de los actores. He visto a actores apagar su celular, pero guardarlo en el bolsillo del vestuario del personaje porque al final el actor quiere sacarse una “*selfie* con el público” para mostrar la sala llena. Este fenómeno es nuevo, y significa que el “teléfono inteligente” silenciado, pero guardado en el bolsillo del pantalón del personaje es parte de la poética y de la estética de la obra. El actor siente sobre su pierna el celular e inconscientemente cuidará sus impulsos físicos para no romperlo, y este registro lo vuelve parte de la poética, y, en cuanto a la estética, el teléfono celular, como objeto, será una imagen más del espectáculo, el momento de sacarse la *selfie* con el público.

Claramente, estos nuevos teléfonos son inteligentes. Al menos más inteligentes que yo. Han logrado, en algunas funciones de algunos de mis espectáculos, pasar a ser parte de la estética y la poética sin que yo pudiera evitarlo. Entonces, me pregunto cómo dirigir y cómo dirigirme a los demás para poder hacer un trabajo sutil con los actores que se empeñan en trabajar de manera grosera y vulgar.

Hay algunas diferencias entre dirigir con el cuerpo y dirigir con la palabra. Estas diferencias nos llevan inevitablemente al problema de la relación con el cuerpo en la cultura. En lo inmediato, creo que hay dos mandatos de la educación en la cultura hispanohablante que determinan nuestros cuerpos. El mandato patriarcal y el mandato judeocristiano. Me refiero a que se presentan como mandatos, porque, cuando yo llegué a la cultura, ya estaban ahí y veo que siguen ahí. El falocentrismo y la culpa. Firmes. No juzgo que estén mal ni bien, solo reconozco las características dominantes en nuestra cultura. El origen del pensamiento cultural occidental tiene su cuna en la Grecia de Aristóteles, quien ofrece su definición de las artes escénicas: “Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que esta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquella a mejores”<sup>8</sup>.

No entiendo qué necesidad tengo de discutir con Aristóteles. Quizás sea la necesidad de discutir el origen del nacimiento del teatro en Grecia, que opera como mito cultural dado que el teatro existía mucho antes de que los griegos lo transformaran en literatura dramática. Hay que reconocerle a los griegos, sin embargo, su capacidad para nombrar y describir la realidad que los rodeaba. Tenían la manía de nombrarlo todo. En ese afán descriptivo, Aristóteles sentó

---

<sup>8</sup> Aristóteles. *La poética*. Editores mexicanos unidos. México. 1996

las bases de la literatura dramática que gozan de excelente salud en el teatro de representación, es decir, aquel que pretende mostrar en escena solo la belleza de la literatura dramática. Toda la poética del griego se asienta sobre la base de medir a los hombres sobre una moral de la normalidad. Es decir, que los hombres se pueden dividir entre los que son mejores que los normales, los que son normales y los que son peores que los normales. La cultura antipsicótica comienza con esta primera evidencia, que indica que hay hombres normales que son la medida de todo. Recordemos que en la antigua Grecia solo los varones eran los ciudadanos de la república. El *drama* era entonces la imitación de los hombres normales; *la tragedia*, imitación de los hombres mejores que los normales, y la comedia, la imitación de los hombres peores que los normales. Los que no eran dignos de ser imitados, quienes no podían pasar al mundo de la belleza eran los *anormales*.

Sería arduo y extenso continuar con el análisis histórico, social y cultural, dado que han pasado miles de años desde la publicación de “La Poética”. Sin embargo, luego de tantos años, la manera de hacer poesía que suele imponerse en la cultura occidental es aristotélica, es decir, imitativa. Imitar la realidad conlleva una serie de equívocos, divagaciones y confusiones que se amalgaman en “hacer realismo y naturalismo” para que en la obra haya “apariencia de verdad”. La diferencia está dada por los movimientos artísticos que buscan, en lugar de imitar realidad, crear realidad. En esos movimientos artísticos es en los cuales este ensayo sobre los procesos creativos se interesa y se inscribe. La poética de la locura no es imitativa de la realidad, sino creativa de realidades.

Descubrí la dirección teatral de una buena manera, es decir, de forma suave y por sorpresa. Entré a la dirección, desde la actuación. Me di cuenta de que quería dirigir cuando daba devoluciones a mis compañeras durante las clases de actuación. Cuando empecé a sentir que mi opinión era valorada y podía influir en la actuación de mis compañeras, descubrí que eso era lo que quería hacer en el teatro. Dar opiniones sobre las escenas. Me di cuenta de que podía hacerlo, pero que era una forma de expresarse muy específica. Había que opinar con el alma, desde el cuerpo, la emoción y la empatía. No se podía usar cualquier palabra, ni cualquier forma de hablar. La empatía con las actrices y actores es central. Y no es cuestión de la empatía del terror o la conmiseración para purificar las pasiones haciendo catátesis, como enseñó Aristóteles hace miles de años en Grecia. No pasa por ahí. El griego suponía que había emociones que debían ser purgadas y purificadas. No se trata de expiar o aliviar la piedad y el miedo. Se trata más bien, mediante la empatía, de aceptarlo todo.

Para poder profundizar en esta forma de dirigirse a uno mismo para dirigir a los demás, es necesario que la dirección, ante todo, sea vínculo. Tengo que tener un vínculo de plena aceptación de mí mismo para poder tener un vínculo de plena aceptación de los demás. Recién desde ese lugar de plena aceptación es donde uno puede darle forma a los conflictos mediante los personajes de la obra, los textos, las ideas o los impulsos de las compañeras en escena. La psicosis es central en este proceso. Es curioso como la etimología de algunas palabras deja en evidencia lo que el transcurso de los años y la evolución de la civilización han hecho con ellas. Psicosis tiene una etimología bellísima. Significa “proceso del alma humana de un individuo, de su fuerza vital a lo largo de su vida”. La ciencia y la medicina han transformado radicalmente el sentido y uso de la palabra psicosis, hasta identificarla con la suma de todo lo peligroso y negativo de la vida humana.

El arte sucede a pesar de las intenciones del artista porque para que algo sea considerado arte depende mucho de los procesos de recepción. Desgraciadamente, a veces, la obra de un artista pasa a ser considerada artística luego de que el individuo muere, sin poder disfrutar de esa bella satisfacción de la “tarea cumplida”. En este sentido, creo que quienes intentamos hacer arte necesitamos tener, principalmente, plena aceptación de todo lo que sucede mediante nosotros, como si tuviéramos que tener un entrenamiento en “mediumnidad”. En este sentido, me refiero pedagógicamente a la importancia de suspender la moral sobre las emociones y conductas, durante un proceso creativo. Aristóteles, en cambio, desde su filosofía política creía en la pureza e impureza de determinadas emociones humanas:

Es pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. Y llamo “lenguaje deleitoso” al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por “cada peculiar deleite en su correspondiente parte” entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador en algunas partes mediante la métrica sola; en otras, por medio de la melodía.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Aristóteles. *La poética*. Editores mexicanos unidos. México. 1996

No es la intención enfocar este ensayo en una crítica a la poética aristotélica, porque no nos ayuda ni a nosotros ni a Aristóteles, pero ayuda a comprender algo que es por lo que no es. Las ideas de ritmo y armonía, de hecho, son parte vital de los procesos creativos. En ese sentido, el trabajo de Aristóteles tiene plena vigencia. Pero nuevamente me cuestiono qué sentido tiene discutir con Aristóteles. En la antigua Grecia el concepto de *psyché* alude también al aliento, al hálito y sopro que nos da y mantiene la vida. Desde la filosofía china, hay otra concepción del arte: “Ver la raíz y con ello conocer las ramas, atenerse a lo uno y con ello responder a lo múltiple, a esto se llama arte”.<sup>10</sup>

Existe en el arte de la dirección teatral la oportunidad de ver lo invisible, tocar lo intangible y escuchar lo inaudible. Esta es la búsqueda de la poética de la locura en la dirección teatral. Para lograr estos postulados aparentemente imposibles, convoco a lo que denomino “dar vuelta las cosas”, es decir, apelar uno mismo a tocar desde el reverso, a escuchar al revés y mirar desde atrás. Se podría pensar en que se trata de una técnica del inconsciente que nos hace reaccionar desde la sombra, desde un tiempo-espacio que parece no estar.

“Así, el cuadrado, perfeccionado, no tiene esquinas;  
el arte, perfeccionado, no tiene sentido;  
el sexo, perfeccionado, no tiene clímax;  
la forma, perfeccionada, carece de forma”.<sup>11</sup>

## Respirar

La respiración nos plantea el problema del límite entre el “adentro” y el “afuera”, que para el capitalismo será el problema entre lo privado y lo público, y quizás en el siglo XXI sea el problema entre lo público y lo íntimo. No voy a ocuparme aquí del problema entre lo privado y lo público. Quienes se dedican a las artes, se supone, ya han podido elaborar cierta relación responsable con lo público y lo privado. Lo privado, en tanto y en cuanto implica la propiedad privada y la ideología dominante, no es un tema para desarrollar. Pero sí lo íntimo, que es

---

<sup>10</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

<sup>11</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

necesario para los procesos creativos. Me ocupa y preocupa el problema de lo público y lo íntimo en relación con la respiración, el adentro y el afuera.

El siglo XXI tiene algo que lo define, por lo menos para quienes vivimos en las ciudades, y es la aparición de internet en nuestros trabajos y vidas cotidianas. En pocos años, internet ha generado infinidad de dispositivos y plataformas en las cuales nos expresamos, nos relacionamos, jugamos, e incluso a través de las cuales nos vinculamos sexualmente. Creo que no hemos tomado dimensión sobre la revolución que implica para la historia de la cultura la aparición de internet.

En principio, internet replantea los conceptos de tiempo y espacio para configurar nuevas formas de vincularnos. ¿Somos conscientes los usuarios de internet acerca de lo que hacemos cuando participamos de internet? ¿Hemos podido tomar distancia del fenómeno y sus implicancias?

Me animo a decir que internet es un nuevo lenguaje artístico, donde el fenómeno de contemplación y expresión de la obra sucede mediante la virtualidad que brinda la plataforma. Solo por dar un ejemplo sencillo, uno puede “visitar un museo virtual” en su “teléfono inteligente” mientras viaja en un colectivo. Por lo tanto, el dispositivo que emula el museo emula también su arquitectura, una forma del arte. El dispositivo que brinda acceso a la virtualidad es, a la vez, un “instrumento” de comunicación y una “obra performática”. Hay incluso varias plataformas para ver “teatro” por internet.

Los dispositivos tienen la capacidad de “capturar” la atención de sus usuarios. Creo que el problema no es una cuestión moral acerca de cómo, cuándo o cuánto usar los “dispositivos”, sino acerca de la inconsciencia o conciencia acerca de su uso. Creo que aún no hemos tomado conciencia del impacto social de la virtualidad en la realidad. Pasamos gran parte del día en un tiempo y espacio virtual, encajado en el dispositivo móvil que nos acompaña a todos lados. ¿Es acaso la virtualidad una nueva forma de la alienación social, o acaso una nueva forma de la locura? ¿Somos conscientes de que además de ser un rol social, una persona social, hoy somos un “avatar virtual”? ¿Los dispositivos nos han transformado en *performers* inconscientes?

La *performance* plantea en términos generales el problema de la conciencia o inconsciencia en el *performer*. ¿Toda *performance* es un brote psicótico? O ¿Todo brote psicótico es una *performance*? Frente al desborde de los increíblemente veloces cambios del siglo XX y XXI, las artes escénicas nos dan siempre la oportunidad de regresar al cuerpo. El cuerpo es un alivio. Regresar al cuerpo es regresar a la vida con sus contradicciones y dificultades materiales. En el

cuerpo siempre encontramos una realidad ya sea emocional, intelectual, material o espiritual. Temple Grandin, defendiendo su condición y dignidad autista, sentencia contundente: “Pienso en imágenes” para que las personas neurotípicas pudieran comprender que en las personas neurodivergentes hay una forma de pensamiento distinta, dado que al día de hoy hay corrientes de la psicología y la medicina hegemónicas que siguen afirmando que allí en la mente autista no hay pensamiento. En este sentido, nuestros cuerpos siempre nos devuelven realidades. Y atender la respiración es una forma de atender la realidad de nuestro cuerpo.

Respirar

Inhalar

Exhalar

La propia respiración plantea al ser humano el problema de la conciencia. Por lo general, respiramos de forma inconsciente y no estamos acostumbrados a prestar atención o hacer consciente nuestra respiración. El hecho tan simple de tomar conciencia de que respiramos tiene una enorme potencia, porque tomar conciencia de la respiración es recordar que estamos vivos, que nuestro cuerpo está vivo, y que se mantiene vivo gracias a la respiración como elemento fundamental: “Mantener unido el cuerpo y el alma y lograr que no se disocien. Practicar la aireación, hasta hacerse tan flexible que pueda igualar a un niño de pecho. Purificar la visión interna hasta dejarla libre de todo vicio”.<sup>12</sup>

Respiración

Aliento

Paz

Desde el capítulo “Hacia un atletismo afectivo” en el libro *El teatro y su doble*, Artaud había descubierto una forma de utilizar la respiración para la escena que aun hoy implica una renovación para la historia del teatro. Artaud califica allí a la respiración en masculina, femenina y andrógina. Lo hizo un par de años después, en 1935, cuando publicó *El teatro y su doble* en París. Artaud no sabía que 20 años después sería castigado y torturado en los peores loqueros europeos. La certeza de Artaud, en su cosmovisión artística, se da al regresar de México, donde convive con la comunidad Tarahumara.

---

<sup>12</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

Muchos años después, finalizando el siglo XX, en Sudamérica, a orillas del Río de la Plata, yo empezaba mis estudios en Teatro y Literatura. Lo primero que me inquietó del teatro, y, específicamente del rol del director, era que podía jugar a hacer experimentos con los actores. Inquietud, de un extremo peligro. No se puede hacer teatro sin ética. No se debería hacer teatro sin ética. Los directores hacen algo bastante perverso, que en su esencia es experimentar con los cuerpos de los actores. Dan órdenes, y los actores las obedecen.

Animado y entusiasmado por la lectura de *Sacate la careta*, de Alberto Ure, empecé a tomar ciertos principios de trabajo de *El teatro y su doble*. Habrá sido entre el año 1999 y 2000, no importa exactamente cuándo, pero sí es importante destacar que en el cambio de siglo algo estaba cambiando en el aire. Las lecturas de los grandes libros de teatro siempre me conducían a replantear los ejercicios para los actores y el método de ensayo. Había trabajado con buenos resultados las respiraciones masculinas y femeninas. Cuando digo un buen resultado, me refiero, por ejemplo, a una respiración femenina que ayuda a un actor varón a encontrar una dimensión emotiva en su cuerpo, con la cual no suele tener tiempo ni espacio de conectarse en esta cultura machista y patriarcal. Hasta el año 2016, la pregunta había quedado guardada entre una de mis preocupaciones estéticas. Cómo lograr una respiración andrógina. Qué es una respiración andrógina. Aún me lo pregunto hoy. Antes de avanzar sobre la perspectiva de género en la respiración, es importante detallar algunas de sus características en relación con el trabajo escénico.

La respiración tiene velocidades que se pueden manejar conscientemente, pero en estas velocidades se dan también distintas fuerzas, tensiones y distensiones de órganos y músculos comprometidos en el proceso de respirar, el cual tiene una relación con las emociones e imágenes que suceden en uno. No es lo mismo la respiración que se utiliza durante un ensayo que aquella que se utiliza antes de dar sala cuando el elenco sabe que será, de alguna forma, sometido al juicio y observación del público. La respiración tiene cantidades de aire variables y volúmenes en el cuerpo que modifican el tono expresivo del intérprete.

El manejo de la velocidad en la inhalación y la exhalación ayuda al intérprete a mantener vivos sus impulsos en los ensayos y en las funciones. Allí, en el acto de conducir la respiración hay un “saber hacer” específico de la interpretación. Ese “saber hacer” nada tiene que ver con la comprensión intelectual de la interpretación en escena, sino con un “saber corporal” muy ligado a la memoria. Cuando un actor descubre que en determinado momento de la escena baja la velocidad de su respiración y mantiene la verdad y el

impulso en sus reacciones, esa sensación queda guardada en su memoria corporal de la escena. La posibilidad de conducir los cambios de velocidades del proceso de respiración se vuelven una consecuencia directa del ejercicio, de la experiencia o de la formación en el oficio. Lo específico del trabajo, consciente con la respiración, está dado en hacer consciente el proceso de inhalación, retención y exhalación.

En la respiración no solo hay velocidades, sino también distintas fuerzas, o tonos musculares. Si el intérprete debe realizar una escena en la que hay un momento de violencia física, seguramente apelará a aumentar la fuerza en su respiración. Si, en cambio, debe interpretar una escena de seducción, la respiración se presentará sin fuerza; es decir, sin tensión, distendida. El juego de fuerzas que realiza el intérprete con la respiración es entre la tensión y la distensión del cuerpo al respirar. Estas tensiones físicas se afectan según se conduzca conscientemente la respiración hacia la fuerza o la relajación. Cabe destacar que la relajación o la fuerza no son estados deseables o indeseables, por el contrario, son estados posibles del cuerpo. Todo teatro aspira a lograr cierto nivel de inconsciencia escénica por parte de los intérpretes, hasta el teatro más materialista o marxista se lo propone. Tomar consciencia de las fuerzas y relajaciones, que se ponen en juego en los ensayos, es permitir que cada integrante del elenco pueda crear una memoria corporal de aquello que se busca. Incluso quien coordine o dirija el proceso se verá afectado en los ensayos por este proceso de búsqueda de diversas formas de respirar en escena.

En menor medida que los intérpretes, el director debe atravesar el proceso que pretende que atraviesen los espectadores, y es probable que haya alguna escena que deba dejar a los espectadores “sin aliento”. Quien dirija deberá, en cada ensayo, colocarse imaginaria y físicamente en el lugar de “el público”. Es decir, deberá tratar de pensar y sentir qué pensaría y sentiría un público imaginario. Por este motivo, hay algo del teatro que lo vuelve un fenómeno profundamente humano, empático, local, regional, y, al mismo tiempo, universal. Cuando alguien dirige un ensayo, se coloca en el lugar del intérprete y, a la vez, en el lugar del público; es, de alguna manera, un puente entre ambas realidades. En este sentido, es tan importante el cuerpo como el intelecto, como las emociones de quien dirige, para que ese puente imaginario, que va creando ensayo a ensayo, se pueda terminar de construir antes del estreno del espectáculo.

Como venimos explicando, la respiración tiene su relación con la velocidad, la fuerza y la relajación. En este sentido, Artaud había vislumbrado

la relación entre el intérprete escénico y el atleta en el deporte. El atleta tiene una capacidad física, fuerza, agilidad o resistencia que es superior a la media. En este sentido, sería importante en el plano de la formación de actores, en cuanto a la pedagogía, lograr comprender que los intérpretes deben lograr una capacidad sensible superior a la media. Al poder conducir la velocidad, la fuerza y la relajación, mediante la respiración, sucede que los músculos y los órganos también se ven comprometidos en este proceso. En determinadas condiciones de un ensayo, es posible, mediante métodos muy específicos, que los intérpretes escuchen su corazón, sintiendo el latir en el pecho. Los músculos, por su parte, son más sencillos de modificarlos, dado que son fáciles de tensarlos y distenderlos. La relación con los órganos y con los músculos también afecta a la respiración y ella, a su vez, afecta al funcionamiento de los músculos y los órganos. Es una relación de una enorme multiplicidad y afectaciones, pero lo central, creemos, está dado por tomar conciencia de la respiración.

Otra de las relaciones que se establece es entre la respiración y el cuerpo en estado de creación, que es lo que estamos estudiando. Prestamos atención al cuerpo del intérprete en su proceso creador durante los ensayos. Un ensayo donde se esté trabajando de manera artística es un constante estímulo a la imaginación y a la emoción, las cuales afectan inevitablemente a la respiración. Vale la aclaración, porque algo que suele suceder en los ensayos de artes escénicas es que se trabaja de forma artesanal, porque es muy común que los intérpretes asistan a los ensayos no tanto para crear, sino más bien para resolver traumas, miedos, inseguridades y problemas personales. Estas situaciones son algo parecido a un ensayo en el que un elenco “hace como que” está ensayando, pero, en realidad, solo está generando un espacio seguro para poder sensibilizarse. Este trabajo artesanal, a veces, es necesario para lograr en todo proceso creativo un ensayo artístico. La fuerza de la emoción y la imaginación auténtica es arrolladora en un ensayo artístico. Por este motivo destacamos la vital importancia de la respiración. Cuando un ensayo se vuelve artístico, todo un elenco entra en una histeria colectiva de lleno en el tiempo-espacio de la locura y la única forma de regresar al tiempo-espacio de la cordura es con los cambios de respiración.

La respiración y las emociones se estimulan recíprocamente. La imaginación afecta a la respiración y esta afecta a la imaginación. Cabe destacar que tanto imaginar como emocionar no son procesos intelectuales, sino más bien procesos físicos. No es lo mismo “pensar una idea” y compartirla con el elenco que imaginar durante el ensayo. Existe toda una diferencia temporal

entre “pensar una idea” y compartirla e imaginar en tiempo presente. La respiración es la conexión entre la reacción y la emoción. El intérprete en escena no piensa en conceptos, sino en imágenes: o emociona pensamientos o piensa en emociones. Cuando el intérprete piensa en conceptos, la escena se vuelve aburrida porque está imitando la vida cotidiana y ordinaria tal cual la conocemos. El arte escénico, a diferencia de la artesanía escénica, es creado y creador al mismo tiempo. La artesanía escénica siempre es réplica o repetición de algo ya conocido.

La respiración es un proceso de tiempos: exhalar, inhalar, retener y soltar. Estos momentos pueden suceder en cualquier orden, pero siempre suceden. Al mismo tiempo que suceden estos momentos en el proceso de la respiración, sucede una modificación del espacio. El volumen del cuerpo se modifica en cada uno de los momentos de la respiración. Este es materia, específicamente la materia con la que trabaja el intérprete.

Dejemos por un momento la complejidad del proceso de respiración en un proceso creador y vayamos a los momentos más conocidos de la respiración: inhalar y exhalar. La inhalación y la exhalación son como el tiempo y el espacio. Van de la mano. Como la verdad y la belleza. No hay belleza sin verdad, ni verdad sin belleza. Creo que también hay distintos tipos de bellezas, una de esas bellezas la llamo la belleza trans. Así como hay cuerpos trans, hay respiraciones trans o andróginas.

Y acá es donde encontramos un nuevo desafío en el trabajo del intérprete, porque aparece lo andrógino que Artaud lo había anunciado a principios del siglo XX. La teoría Queer propone intervenir en nuestra propia manera de comunicarnos para dar lugar a identidades sociales, como las identidades trans. El uso del masculino y el femenino en el lenguaje está provocando una bella renovación en la manera de expresarse en el lenguaje hablado de algunas personas. Podría asociarse a la exhalación como lo masculino y la inhalación como lo femenino, o al revés. Esto depende de lo específico de cada proceso creativo.

Muchos intérpretes de las artes escénicas creen que su trabajo es mentir bien, o realizar actos de ilusionismo. Creo que los diversos géneros nos acercan a diversas bellezas específicas. Es imposible, en mi opinión, llegar a la verdad y a la belleza, si el punto de partida es la ilusión y la mentira. Me refiero a que en el caso de la poética de la locura se podrá arribar a una estética femenina, masculina o andrógina del espectáculo. El tema siempre me interesó, desde que leí la descripción de la *respiración andrógina* realizada por Artaud. Sin embargo,

tuve que esperar los cambios sociales y políticos para poder animarme a abordar el tema de los cuerpos trans género en la actuación.

Considero que las artes escénicas tienen dos relaciones esenciales. Por un lado, la relación propia del proceso creador, que es entre la interpretación y la dirección, y, por otro lado, la relación entre la interpretación y el público. Los mayores desequilibrios en la respiración suceden durante el proceso creador, pero también es probable que la relación con el público provoque fuertes desequilibrios, en eso se juega la personalidad característica de cada intérprete. Es conocida la historia de que el dramaturgo Molière se descompensó mientras actuaba y falleció a las pocas horas en su domicilio de París. Tenía una enfermedad respiratoria. Es importante ya sea para quienes dirigen o para quienes interpretan en escena comprender la complejidad de cada uno de los procesos. Creo que un director puede realizar experiencias que lo ayuden a comprender la complejidad de estas relaciones, ya sea yendo a ver artes escénicas y, eventualmente, interpretando un personaje, y luego regresar a la dirección habiendo transitado la búsqueda de un saber desde la totalidad del cuerpo y no solo desde el intelecto.

Ahora bien, la búsqueda de la belleza en la dirección está relacionada con la imagen y el relato, o, si se quiere, con una teatralidad bella. En el caso de la actuación, la búsqueda de la belleza está relacionada con la capacidad de capturar contradicciones, de dejar fluir impulsos y sostener formas del cuerpo que son ajenas. La variable de la respiración y su conciencia es vital para que esta tarea se desarrolle de manera sensible.

Mientras que la búsqueda de la verdad, en el caso de la dirección, está vinculada al valor de decir en cada espectáculo aquello que se cree necesario decir, y, por lo general, se suele crear una serie de artilugios y resistencias para no decirlo; en el caso de las artes escénicas, por lo general, el rol de la producción y los recursos económicos, así como los concursos ya sean estatales o privados, como los premios y apoyos económicos, son los artífices de transformar el arte en industria cultural. Es decir, en el siglo XXI se ha recrudescido la búsqueda del capitalismo de construir una industria cultural, dado que existen cada vez más capitales tanto privados como estatales dispuestos a lograr el objetivo de construir una industria donde ver arte. La vía de la producción es, en términos marxistas, lo que aliena el trabajo del artista. Cuando el artista se aliena, automáticamente se aleja de sus verdades y se vuelve incapaz de crear realidades, y su tarea es reproducir aquello que ya está dado en la cultura. Podemos ver el reciente caso de la performance nacida en la década

del ochenta, como se va convirtiendo, a veces, en objeto fetiche, y muchas más en mercancía, como sucede con las performances de Marina Abramovic. En su esencia, el arte es locura, dado que en ella encontramos la fuerza suficiente de mantener aquello que debe ser disruptivo para el sistema. En la actuación, la composición individual del personaje es una forma de resistirse a la búsqueda de la verdad que se encuentra en la reacción. La acción dramática engrandece el yo, mientras que la reacción dramática lo disuelve. La respiración o, más bien, el aliento del personaje es un camino de puro presente que siempre estará aferrado a la verdad y a la vida:

Pues el aliento es macho o hembra y menos frecuentemente andrógino. Pero a veces es necesario describir raros estados que no se han desarrollado. La respiración acompaña al sentimiento y es posible penetrar en el sentimiento por medio de la respiración, si se sabe discriminar cuál conviene a ese sentimiento.<sup>13</sup>

Recientemente dirigí un espectáculo con una actriz trans. La decisión de incluirla en el elenco tuvo que ver con su actitud hacia el trabajo y mi voluntad de que interpretara al personaje del diablo. Su valor por el trabajo y su destacable compañerismo la hacen una actriz excepcional. El primer desafío fue el trabajo con la voz. Al presentarse como actriz trans, uno tiene que asumir que está dirigiendo un cuerpo trans y una voz trans. Y en ese momento lo andrógino se revela materialmente. La voz trans no es ni masculina ni femenina, sino andrógina, lo cual hizo más fácil visualizar a qué se refería Artaud cuando escribía sobre las tres respiraciones distintas. La poética artaudiana, en este caso, se vuelve compleja porque describe a un personaje desde los arcanos del tarot, en relación con estudio místico de la cábala. De alguna manera, en términos artaudianos, al ensayar una obra, estamos ensayando la creación divina.

La experimentación es también una manera de mantenerse impermeable al intento del capitalismo por hacer del arte un producto culturalmente industrial. No es fácil tomarse los tiempos para experimentar e investigar, porque hasta uno mismo se convence de que debe utilizar el tiempo solo en función de ensayar el espectáculo y salir a vender entradas. Cuento con un profundo proceso de experimentación de cuatro años con GOTA.TEATRO y todas mis experiencias pedagógicas como profesor de actuación, en sentido de

---

<sup>13</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Editorial nacional. Madrid. 2001

poder comprender cómo apoyar, asociar y convenir la emoción con el respirar. La respiración es el camino para permitir que emerja la emoción.

Inhalar  
Una vez más  
Exhalar

¿Por qué? Porque aún no he logrado llevar al papel los cuatro años en los que investigué junto con el grupo de artistas que conformaron GOTA.TEATRO. Uno de los ejercicios que hicimos durante mucho tiempo se llamaba “El espejo”. El elenco solía ensayar en salas usadas para danza clásica, que contaban con espejos. La sensación que provocaban los espejos en el marco de un ensayo teatral era siniestra, porque había “otros” del otro lado del espejo que eran y hacían lo mismo que nosotros. Esa situación, inquietante, llevó a la creación de un ejercicio que se proponía estudiar en detalle el proceso de una acción dramática. Allí, en ese ejercicio, descubrimos el valor de la reacción dramática, porque, al ser herederos de Stanislavski y Grotowski, creíamos que lo central era “accionar” en escena. El ejercicio de “El espejo” consistía en contener una acción durante 5 minutos y, al llegar al segundo cero, anunciado por el coordinador, se concretaba la acción. Tenía etapas: en la primera, había que colocarse frente a un espejo, contemplar la imagen y realizar una acción en cinco minutos: ceder el control al “otro”. Todo se hacía lento, porque la idea era tomarse cinco minutos para hacer un solo movimiento que tuviera la profundidad de una acción. Luego de hacer la acción en solitario, en una segunda etapa los actores se volvían a tomar cinco minutos para hacer una sola acción con un compañero, mientras sostenían un vínculo. La etapa final era nuevamente en solitario, frente al espejo en la que se volvían a tomar cinco minutos para volver a hacer una acción: “recuperar el control”. Los quince minutos que duraba el ejercicio permitían un trabajo detallado, sutil y preciso sobre la conciencia del respirar en el trabajo del actor. Todos los elementos de las artes escénicas entran en juego en este ejercicio.

Hacer consciente la respiración es un ejercicio fundamental en el trabajo del actor. Conducir la atención hacia cómo respira el actor en una escena es parte de las estrategias de dirección para lograr que la actuación pueda asociar respiración y emoción. Las sociedades contemporáneas son neuronormativas, que se sostienen de manera muy frágil por algo que todas las personas defienden: el sentido común. La neuronormatividad ha hecho del pacto social una imposición social en la cual se ha desarrollado el “imperio

de la razón” y las emociones han pasado a ser las “esclavas” de la mente, que todo debe controlarlo. El imperialismo financiero contemporáneo ya no necesita tanto al capital como a la razón, al sentido común y a la normalidad. La neuronormatividad es la actitud que ha transformado a la “psicosis” en el peor y más peligroso de los males. ¿Cómo ha sucedido esto? ¿Cómo llegamos al punto de creer que la razón puede dominar nuestra naturaleza y la naturaleza? ¿Acaso no nos damos cuenta de que nuestra razón viene destruyendo, dañando y arruinando el hermoso planeta en el que vivimos?

Respirar  
Una vez más  
Respirar

La plena aceptación de las emociones implica la plena aceptación de la naturaleza en su sentido amplio: la humana, la mineral, la vegetal, la animal y la planetaria. Aún no podemos incluir la naturaleza universal, porque de ella ignoramos todo, salvo algunos cálculos matemáticos y físicos que se vienen realizando hace algunos pocos cientos de años. Sabemos, sin embargo, que el planeta se mueve como se mueve nuestro cuerpo, sobre el planeta, en el cual se mueve la sangre y se mueve el aire.

Retomemos la hipótesis artaudiana en la que existen los géneros varón, mujer y andrógino. El actor varón respira para empezar a ensayar. Inhala en masculino, retiene en andrógino y exhala en femenino. La actriz mujer respira para empezar a ensayar. Inhala en femenino, retiene en andrógino y exhala en masculino. El actor trans respira para empezar a ensayar. Inhala en andrógino, retiene en masculino y exhala en femenino. La actriz trans respira para empezar a ensayar. Inhala en andrógino, retiene en femenino y exhala en masculino. Hay infinitas formas de hacer consciente la energía que se puede poner en movimiento tomando consciencia de la respiración. Así como también imaginar la masculinidad, la femineidad y la androginia dependerá, en parte, de las experiencias de vida socio-cultural que cada intérprete pueda tener de esas ideas.

Es importante identificar los siguientes momentos: inhalar, retener, exhalar y soltar. Todo comienza en la inhalación, que es la inspiración. El “retener” no es el guardar el aire, sino el transformar y procesar. Describo esa pausa posterior a la inhalación como un “retener” por una cuestión de práctica metodológica, pero la reacción luego de inhalar sería transformar o procesar. La exhalación es la forma final que toma el aliento. El proceso por el cual el aire se mueve entre

nuestro cuerpo y el espacio demuestra que no existe en realidad un “afuera” del cuerpo y un “adentro” del cuerpo. Las fosas nasales dejan en evidencia que no hay un límite entre el cuerpo y el aire. Es lo mismo ser respirados que respirar. Lo que es distinto es tomar conciencia de la respiración. Esto es el aliento vital. “Soltar” es el opuesto complementario del “retener”, así como inhalar el de exhalar. Soltar la respiración es liberar la energía del proceso de la respiración de forma material. “Soltar” es el momento en el que puede aparecer el impulso creador del intérprete que mantiene vivo al personaje. Soltar el aliento es dar ese salto de fe al vacío de la escena. Peter Brook veía en la escena un espacio vacío; sin embargo, me animo a decir lo contrario. La escena es un espacio lleno, y la tarea del creador es aprender a percibir esa totalidad, esa unidad, que es el teatro.

En ocasión de una de las primeras ceremonias de temazcal en la que participaba ayudando a “cuidar el fuego”, me explicaron que para “despertar al fuego”, que es el momento en que lo encendemos, no podía “soplarlo con mi propio aire”. Cuando pedí una explicación con un gesto de sorpresa, me dijeron muy claramente que “no soplamos al fuego, porque no somos nosotros quienes le damos aliento, sino que es él quien nos da aliento a nosotros”. Tardé muchos años en entender la relación del aliento con el cuerpo. Tuve que desmontar un montón de conceptos para poder aprender una nueva relación con el aliento, mas vinculada a una cosmovisión que a un paradigma. El arte es una forma de recrear la realidad, y procede mediante revelaciones, las cuales uno debe esperar muy pacientemente. El único secreto del arte es la paciencia.

El trabajo con las tres cualidades de la respiración es la base para poder asociar emociones al tono de la respiración y poder aumentar el volumen del cuerpo en escena. Cuando el cuerpo recuerda las formas de respirar en relación con cada momento de la obra, una nueva dimensión aparece en la actuación, la cual genera ese magnetismo que atrapa al espectador y no lo hace olvidar del tiempo y el espacio. En definitiva, creo que la manera en que se respira en escena es la manera de la trascendencia. Allí está el aliento.

## Capitular

Capitulamos frente a los conflictos, frente a las batallas o a las guerras. También capitulamos los libros, la dramaturgia y los procesos creativos. El sistema tecnocapitalista aumenta día a día su control social, situación que en algunos artistas inspira dedicar toda su obra a la transformación social. Sin embargo, se vuelve

necesario organizar los propios procesos creadores y buscar un rumbo. Para tal motivo, es importante comprender que habrá infinidad de temas de los cuales, quizás, uno nunca logre ocuparse en su vida. Es necesario establecer límites y renunciar a la posibilidad de ver en vida una transformación social. Esto puede volverse intolerable. Cuando el proceso creativo se hace intolerable, es necesario capitular, de lo contrario uno puede ser capturado por la locura. Capitular es una forma de calmar la ansiedad desbordante que suelen provocar los procesos creativos. Todo proceso creativo es el comienzo de una batalla que está perdida de antemano. Lejos de resultar desesperanzador, la aceptación de esta premisa es la posibilidad de construir sentido durante el proceso creativo. Llegamos a él desde la educación cultural que hemos recibido, y esa educación es la primera derrota que ya han sufrido nuestros cuerpos. Lejos de resultar un sinsentido, entrar al proceso creativo es la oportunidad de reconocer dónde y cómo estamos cuando empieza nuestro trabajo.

Sabio es el que conoce a los demás. Iluminado es el que se conoce a sí mismo. El que vence a los otros tiene fuerza, pero el que se vence a sí es el fuerte. Rico es el que sabe contentarse. Hombre de voluntad es el que avanza esforzadamente.<sup>14</sup>

## Reza el Tao Te Ching

Hay procesos creativos que, lamentablemente, se vuelven batallas. Toda batalla es contra un enemigo. En algunos casos, el enemigo puede ser el público, la sociedad, el gobierno de turno o la cultura. Pero, en otros casos, el enemigo puede volverse el propio elenco que uno mismo convocó. En esos lamentables casos, los ensayos son batallas de una guerra. Lo malo, para el caso, no sería la pelea en sí misma, sino que el resentimiento generado en esos procesos nos quita las ganas de ir a ensayar. Uno debería hacer todo lo posible y más aún para evitar que la miseria y el egoísmo transformen los ensayos en batallas. Ensayar artes escénicas es entrar al territorio de la locura, en el cual no hay forma de hacer pie. La filosofía oriental, particularmente el zen, es un territorio limítrofe de la locura, por eso puede resultar un recurso, una soga, el hilo de Ariadna que nos permita entrar al laberinto, matar al minotauro y regresar.

---

<sup>14</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

Los soldados son herramientas de violencia, temidos por todos; el sabio no los empleará. Su propósito es la creación; el de ellos es la destrucción. Las armas son herramientas para la violencia, no para el sabio; él las usará cuando no hay otra elección, pues valora la paz y no se deleita en la conquista.<sup>15</sup>

Tuve la experiencia de haber vivido procesos creativos donde los actores se volvieron mis enemigos y el ensayo, un campo de batalla. Fueron las peores experiencias de mi vida. Werner Herzog retrata en su documental *Mi enemigo íntimo* este tipo de experiencias. En su caso, su batalla fue a muerte literalmente con el actor Klaus Kinski.

Hubo momentos donde el instinto de Kinski no fallaba y notaba que se había pasado. En esos momentos, gracias a Dios, él era cobarde. Hubo un incidente en el río Nanay al final del rodaje de Aguirre. Él no se sabía su texto, igual que otras veces, y en momentos así se buscaba una víctima. De repente, le gritó como un loco al asistente de cámara “¡tu cerdo!”, y se reía. Yo tendría que haberlo despedido en el momento. Pero pensé “no lo voy a despedir, porque todo el equipo se irá en solidaridad”. Kinski agarró sus cosas, absolutamente decidido a abandonar el rodaje y se fue a preparar la lancha. Yo sabía que había roto 50 veces contratos. Acababa de cancelar una gira y antes de eso había cancelado contratos teatrales. Yo sabía que se iba. Entonces, me acerqué a él con mucha calma. Iba desarmado. Le dije: “Esto es imposible. La película es más importante que nosotros y nuestros sentimientos personales. No lo permito, es imposible”. Él dijo que se iba. Entonces yo respondí: “Tengo un rifle y cuando alcances la curva del río, vas a tener ocho balas en la cabeza, y la novena será para mí”. Él tenía suficiente instinto para saber que no era broma. Como loco gritó “policía” y el puesto de policía más cercano estaba a 450 kilómetros. La prensa divulgó que yo lo dirigía apuntándolo con un rifle detrás de cámara. Por supuesto que esto no era así, pero sí al final estuvo muy disciplinado. La bestia estaba domada y la tenía adentro del plano con su forma,

---

<sup>15</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996

lugar, energía y locura adecuadas. Agradezco a su cobardía y a su instinto porque el de “Aguirre” fue un final fantástico.<sup>16</sup>

No es sencillo juntarse a ensayar desde las pasiones reconociendo la necesidad intrínseca de los conflictos en los procesos creativos y, al mismo tiempo, evitando que los conflictos generen situaciones de violencia y agresividad, en los cuales las personas pueden salir emocional, física y psíquicamente muy lastimadas. En el primer espectáculo independiente que dirigí *El escape del panóptico* tuve que hacer tres reemplazos. En el infantil *La profesora se volvió loca* tuve que conformar dos elencos distintos. En la sátira *Juancito en una esquina* tuve que ponerme a actuar porque se fue un actor un mes antes del estreno, con la cooperativa y contrato de sala firmado. Estas son algunas de las anécdotas más frustrantes que me tocó vivir. Claro que con el tiempo uno las recuerda con humor.

El problema de reunirse con otras personas a ensayar lo fui abordando desde una perspectiva médica. No me refiero ni a la medicina homeopática, ni a la medicina alopática. Me refiero a la medicina ancestral, aquella que se encuentra asociada con el chamanismo. Específicamente es Luis Felipe Noé quien en su ensayo *Antiéstética* explica que el artista es un aprendiz de brujo. En este sentido, Noé también expresa que el brujo es un aprendiz constante. Una de las funciones básicas del aprender es poder cuestionar, relacionar, comparar, reflexionar, procesar, lo cual nos lleva a poder crear determinada actitud en la vida que no necesariamente se relaciona con el tan sobrevaluado “pensamiento crítico”. En este sentido, aprendí y aprendo mucho del buen vivir o medicina ancestral, divulgada también como “chamanismo” y antiguamente como “brujería”.

Existe en lo que se denomina “chamanismo” o “brujería” una relación muy sutil entre el símbolo y la metáfora. El estudio de esa relación viene dando como resultado una enorme fuente de inspiración en mi poética, es decir, en mis procesos de creación de una obra ya sea literaria o escénica:

Es necesario que se comprenda que no hay magia sin aventura, sin hablar con lo que no se sabe. El que domina todas las consecuencias es un mago de circo, un truquero, no un brujo. El verdadero brujo es siempre un aprendiz. La brujería no es otra

---

<sup>16</sup> Mein liebster feind (1999) Werner Herzog.

cosa que una relación por medios intuitivos con lo que no se domina. Esto es el arte. Ir aprendiendo la brujería es ir teniendo cada vez un panorama más grande de lo que no se domina y cada vez más ganas de introducirse en él. El verdadero brujo es un aprendiz testarudo. La brujería desata cosas. No las ata.<sup>17</sup>

En este sentido, creo que en el arte hay un diseño invisible que por insistencia de aprenderlo, y luego de años de fracasos, uno empieza a “ver ese diseño”. En este caso particular se trata de buscar las formas de atravesar un proceso creativo evitando los conflictos y la beligerancia que, en algunos casos, puede llegar a romper relaciones de mucha confianza, amor e intimidad.

El problema no solo es cómo hablar en un ensayo, sino también cómo vincularse en un ensayo en el cual nos volvemos “otras personas” denominadas personajes. Se podría pensar que es el director quien mantiene la cordura y no se vuelve “personaje”, pero, en realidad, el director de un ensayo es el primer personaje de la obra, aquel que, por lo general, el público nunca ve, y ni siquiera sabe que es un personaje más. Esto explicaba Alberto Ure en *Sacate la careta*:

Se puede deducir que el lugar que ocupa el director, cuando se establece un campo de ensayo en el que tiene que aparecer algo nuevo, no es uno solo. Por un lado, cierto liderazgo inevitable los lleva a una actuación que gruesamente se puede llamar paternal, que puede resultarle tentadora olvidando con imprudencia la clase de padre que suelen invocar los actores. Esa especie de padre-rey o madre-reina —porque, como en el candomblé, el mismo orden jerárquico puede ser matriarcal— que administra las leyes que cree inventar, mientras deja caer sobre los sedientos incondicionales gotas de sabiduría, pareciera funcionar como una parodia del grupo que solo lo usa como condensador de la historia del teatro. Una historia que en realidad es una ucronía, porque está fuera del tiempo. El grupo necesita esta ficción, pero nunca la cree del todo... los directores tienen que parecer las personas más generosas de la Tierra, siempre pensando en lo que necesitan los demás, tratando de crear las condiciones que los estimulan, equilibrando las conductas, los pilotos serenos del barco del teatro.

---

<sup>17</sup> Noé, Luis Felipe. *Antiéstética*. Ediciones de la flor. Buenos Aires. 1988

Tratar de romper con eso me parece el valor más destacable de las memorias de Bergman.<sup>18</sup>

Desde este punto de vista, quien llega a ensayar ya comienza habiendo perdido la primera batalla: uno llega como personaje. Cuando uno llega a su sala donde ensayará la obra de teatro, o cuando llega a su taller donde realizará sus pinturas, o a su estudio donde escribirá sus libros, llega no solo desde un rol, sino desde un personaje que se fue construyendo en cada obra, en cada entrevista, y en cada lugar donde uno se presenta públicamente como eso que la sociedad denomina “artista”. De alguna manera, Kantor estaba dejando en evidencia este conflicto en su obra *Que mueran los artistas*.

En la literatura el capitulado suele tener la función de acceder a la obra, es, de alguna manera, una forma de leer y darle la posibilidad de hacer pausas al lector. Capitular es abrir y cerrar cada parte de la obra que el lector lee. La literatura dramática suele capitular dividiendo la obra en actos y escenas, pero esos cierres y aperturas suelen transformarse con la puesta en escena en un continuo. El espectáculo se abre cuando empieza la función y se cierra al terminarla.

La necesidad de planificar ensayos para evitar fracasos estrepitosos de los cuales aprendí muchísimo me condujo a ponerle títulos a los ensayos, capitulando en grupos de cuatro. Cuando me refiero a los ensayos, no me refiero específicamente a los ensayos de una obra de teatro, sino a los ensayos en sentido general. Sentarse a escribir unas líneas puede ser el ensayo de un cuento o una novela. Garabatear dibujos en la servilleta de un bar puede ser el primer ensayo de una serie de obras que serán expuestas en una galería de arte. Silbar por la mañana en una plaza puede ser el primer ensayo de un disco de rock. Ponerle un título a las distintas partes de un ensayo es lo que denomino capitular, la forma más honesta de aceptar que cuando uno comienza el proceso creativo ya está en amplia desventaja respecto de la cultura, la sociedad y los recursos inexistentes para concretar la obra.

En el caso específico de las artes escénicas, capitular los ensayos es intentar darle un rumbo a un proceso creativo siempre colectivo y compartido. Capitular los ensayos es una búsqueda de darle intensidad a ese estado sensible del cuerpo que nos permite revelar metáforas. La metáfora no es una idea, sino que es algo que acontece, sucede. Lo que uno puede hacer es preparar las condiciones para

---

<sup>18</sup> Ure, Alberto. *Sacate la careta*. Norma, Buenos Aires. 2003

que esa revelación conocida como metáfora aparezca. Pero no se puede pensar una metáfora como quien piensa una idea o un concepto.

Enrique Pichón Riviere tenía la manía que tienen todos los psiquiatras: veía enfermedades mentales en todos lados. Sin embargo, para bien o para mal, su aporte a las ciencias y a la cultura sudamericana es innegable. Hacia 1968, la experiencia que realiza con un grupo del director Carlos Gandolfo lo ayuda a terminar de elaborar su teoría y metodología de los grupos operativos. Esto fue lo que observó el equipo de Riviere cuando el grupo estudiaba y ensayaba sobre la relación del actor y el director:

Se produjo en el grupo una vivencia “de enloquecer” definida por un integrante como la explosión súbita de las emociones humanas, entendiéndose que en esto residía la esencia de la tragedia. En ese momento, los integrantes del grupo, atemorizados por la emergencia de los materiales subyacentes, trataban de probar la fortaleza o fragilidad del equipo de coordinación, al que se quería destruir por una parte como depositario de la censura y preservar por otra como depositario de los aspectos positivos del grupo.<sup>19</sup>

La vivencia de la locura en los procesos creativos puede interrumpirlos. Es importante destacar ese aspecto. Pero, al mismo tiempo, es necesaria la experiencia de la locura para que una obra alcance el status de obra de arte, y logre trascender sus características artesanales.

Todo proceso creador debe ser una aventura en la que uno encontrará riesgos, goce y sufrimiento. Lamentablemente, esto es inevitable porque resulta inherente al arte. Ahora bien, de alguna manera uno puede preparar el terreno para mantener la dignidad sabiendo que desde el comienzo la batalla está perdida. La forma de preparar el territorio es con mapas y brújulas, que enciendan el fuego que ilumina las metáforas:

Quienes sean capaces de planificar la victoria desde el templo, antes de iniciar los combates, lo deberán a sus completos y esmerados cálculos preliminares. Si presagian la derrota, es porque aún no tienen planes ni preparativos adecuados, y las condiciones para la batalla son insuficientes. Quienes planifiquen,

---

<sup>19</sup> Pichón Riviere, Enrique. *El proceso grupal*. Ediciones nueva visión. Buenos Aires. 1985

se preparen suficientemente y cuenten con las condiciones adecuadas podrán triunfar. Quienes no dispongan de planes y preparativos adecuados y de condiciones suficientes sufrirán pérdidas.<sup>20</sup>

Toda mi formación académica en el arte dramático tiene su sustrato en la dialéctica materialista, es decir, está inspirada en las pedagogías de Konstantin Stanislavski y Raúl Serrano. La dialéctica se basa en la fundamentación de que una idea (tesis), generalmente histórica, social o filosófica, al ser desarrollada en detalle, abre aspectos diversos que entre sí se oponen a la idea anterior (antítesis), pero finalmente surge una manera de reconcebir la conciliando aspectos aparentemente contradictorios (síntesis). De esta filosofía se puede suponer que un texto teatral es una tesis; la puesta en escena, su antítesis y su actuación, la síntesis. Mi experiencia en procesos creativos me fue alejando con el tiempo de estos tres momentos creativos (tesis, antítesis, síntesis) y me fue revelando procesos de cuatro momentos (combinaciones de cuatro momentos: agua, aire, tierra, fuego, por ejemplo). Entonces, una *planificación, preparación y condición* de un proceso creativo se podría combinar de muchas formas. Aquí ofrezco una organización posible de doce ensayos, que son doce formas de inspiración creativa diferente. Se trata aquí de titular o capitular a cada uno de estos ensayos y ofrecer una breve descripción de sus propósitos.

**1. Ensayo del aire:** este es el ensayo del aliento, de todo lo que nos inspira. El aire nos mantiene con vida. Todos estamos unidos por el mismo aire, es decir, por el mismo aliento. Tomar conciencia del aire, de nuestra respiración, es recordar la vida y prestar atención a los pulmones. El aire es invisible, pero se puede transformar en brisa, en movimiento o en viento. El soplo de aire es una intención. El aire que entra y sale del cuerpo forma la vibración que se transforma en sonidos, palabras y comunicación. El ensayo del aire es el ensayo de las palabras y la comunicación que nace de todo lo que nos une.

**2. Ensayo del agua:** se trata de ensayar el proceso, lo líquido, lo que se escurre, lo que fluye. El ensayo del agua es ensayar aquello que se adapta al cauce, pero que lo desborda. El agua es una molécula, la más común de los seres vivos. En la masa de los organismos terrestres hay entre un 70 % y un 90 % de agua que

---

<sup>20</sup> Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Cs Ediciones. Buenos Aires. 2006

varía según las especies. El cuerpo humano incluye entre un 65 % y un 75 % de agua en peso y el porcentaje es menor a medida que la persona crece. El agua es líquida, sólida y gaseosa, por lo cual ensayar el agua también es ensayar el paso entre esos tres estados.

**3. Ensayo de la tierra:** la tierra es la forma, la madre, lo femenino, quien nos alimenta y nos refugia. Es el ensayo de las formas y la posibilidad de cambiarlas. Es el ensayo de la fuente de la vida y el alimento. Nada puede mantenerse vivo si la tierra no lo desea así. La tierra es fertilidad, pero también es el desierto. Es lo seco y lo húmedo. La tierra es la profundidad y la oscuridad.

**4. Ensayo del fuego:** este representa la naturaleza propia de cualquier ensayo. La transformación y transmutación. La madera que se vuelve luz. El calor que quema y todo lo limpia. Todo se sana en y por el fuego. Es la invocación de la memoria ancestral. Es la magia y el poder. Es el ensayo para hipnotizarse, para perderse en la lumbre nocturna. Es el abrigo, el calor y la protección. Es lo sagrado en sí mismo. El propio misterio está dado en el origen de un fuego que encendemos en la hornalla de nuestra cocina.

**5. Ensayo de los abuelos:** se trata de un ensayo que nos permite vincularnos con la memoria, la cultura y las tradiciones. La memoria constituye un aspecto fundante y vital de nuestra identidad. Es ensayar respuestas a la mítica pregunta “de dónde venimos”. Todas las culturas dan respuestas a la pregunta sobre el origen. Es el arte también un espacio propicio para crear historia, leyenda y mito. Nuestros antepasados constituyen nuestro árbol genealógico, nuestro linaje, y todas las historias de familiares cercanos y lejanos que hicieron posible que hoy estemos donde estamos y cómo estamos. Se ensaya la energía familiar, y la búsqueda de iluminar lo ominoso, lo fantasmal, lo tenebroso.

**6. Ensayo de las relaciones:** es la dimensión inmediatamente social del ensayo. Las relaciones nos hacen quienes somos, alimentan con experiencias y vivencias nuestro mundo. Es un ensayo para tomar consciencia de que también hacemos la obra para familiares, colegas y amigos. Todas nuestras relaciones están presentes en la obra, y la obra siempre es un homenaje a todas nuestras relaciones. Porque son las personas con quienes compartimos la vida quienes nos sostienen en los momentos difíciles y nos celebran en los momentos felices.

**7. Ensayo de los niños:** sin juego no puede haber arte aunque el arte no sea específicamente un juego. El juego es el saber natural de toda niñez. El juego es la actitud central del quehacer artístico, la manera de suspender el juicio moral que adquirimos los adultos al institucionalizarnos en las diversas etapas educativas. El arte recupera, restituye y revive el juego. El juego hace que el verdadero arte sea para todas las edades. El juego desplaza el tiempo-espacio conocido y crea un tiempo-espacio real, que suelen llamarlo ficción. El juego es una realidad como la realidad onírica. Los juegos y los sueños demuestran que la realidad ordinaria no solo no es la única realidad, sino que quizás sea la más desamparada de todas las realidades. El juego es un desequilibrio amable y divertido. Tiene como base el ritmo y la armonía.

**8. Ensayo del corazón y la razón:** ensayar el equilibrio. Buscar la inspiración entre la conciencia y la inconsciencia. La palabra que no nace de la mente, sino del corazón. El ensayo que está entre dos órganos: el cerebro y el corazón. Se busca el justo medio aristotélico y también el surrealismo artaudiano, porque el equilibrio nunca deja afuera ningún extremo.

**9. Ensayo del sol:** es la luz el ensayo que ilumina y donde todo lo que se muestra es claro y puede contemplarse. Es un círculo redondo de luz. En este ensayo se completó la vuelta. Se ensaya con claridad y tibieza. El ensayo del sol no es agobio ni asfixia. Es el ensayo al amanecer y al atardecer. El portal que se abre cuando el sol sale y cuando se está ocultando. Es el ensayo de la hora mágica, donde las nubes se vuelven naranjas y el cielo turquesa. Es un ensayo fuente de vida. La luz del sol incide sobre las horas del sueño. La luz del sol regula los cambios estacionarios. Todo esto se ensaya. Es el cambio de humores a lo largo del tiempo.

**10. Ensayo de la luna:** se ensaya los sueños, lo oculto, lo inconsciente. Se le deja un lugar y un tiempo. No importa comprender aquello que se ensaya. Importa poder quedarse en ese vacío inexplicable de la oscuridad. Es el ensayo para enfrentar los miedos. Mirar a los ojos de la muerte y recordar la finitud. Es el ensayo de los desafíos y los misterios antiguos. Es una prueba y una señal que viene de otros tiempos y otros espacios. Es el ensayo que está más allá de este universo. Es la conexión con todo lo que está o es por fuera del tiempo y el espacio. Es el resplandecer femenino de la belleza.

**11. Ensayo de las estrellas:** ensayo para contemplar el misterio del tiempo en la noche. Las luces que existen y no existen, como espíritus eternos que surcan el universo. Un ensayo peregrino. Vemos lo mismo que miran los seres humanos desde el inicio de los tiempos. Y creamos, junto con la noche, las formas entre las estrellas. Hay una geometría sagrada, un diseño que se revela en este ensayo.

**12. Ensayo del planeta:** es el ensayo que dialoga con todas las culturas del planeta. Todos los seres humanos somos iguales y distintos al mismo tiempo. El ensayo con los seres que caminan, con los seres que nadan, con los seres que vuelan y con los seres invisibles. Es el ensayo de toda la vida en el planeta. Una ameba en el fondo del océano ensaya con nosotros en este ensayo. Es la unión y comunión artística. Se ensaya sin palabras porque vida, arte y cultura ya quedan en los designios del misterio.

Esta serie y orden, lejos de ser un método, es una visión que se me develó saliendo a hacer gimnasia, luego de 16 años de dirigir y escribir teatro. A una persona le puede llevar muchísimos años de su vida aprender a convivir con sus voces y visiones, que la industria psiquiátrica pretende eliminar, porque las considera peligrosos síntomas de enfermedad mental. El movimiento de los escuchadores de voces es un pequeño movimiento de personas que en distintas partes del mundo se juntan a fortalecer su confianza y vínculo con las voces que el sistema de salud pretende callar. En el caso de las “visiones” sucede algo similar, salvo que no existe un movimiento de “visualizadores” o de “visionarios” como sí existe un movimiento de escuchadores de voces. Mark Fisher es un escritor que ha analizado a fondo las relaciones entre el sufrimiento psíquico y el capitalismo contemporáneo:

La privatización del estrés es un sistema de captura perfecto, elegante en la brutalidad de su eficiencia. El capital enferma al trabajador, y luego las compañías farmacéuticas internacionales le venden drogas para que se sienta mejor. Las causas sociales y políticas del estrés quedan de lado mientras que, inversamente, el descontento se individualiza e interioriza.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Fisher, Mark *Realismo capitalista*. Caja Negra. Buenos aires. 2016

Aceptar las visiones y voces es aceptar determinada relación con el mundo e interiorizarla. Esta aceptación requiere una gimnasia intelectual y otra física. Es preciso entrenar mente y cuerpo para poder desmontar lo que el capitalismo, no solo mediante el capital, sino a través de los medios de comunicación, ha montado en nuestros cuerpos. Por todo esto, es natural que si entrenamos cuerpo y mente, es probable que tengamos visiones y escuchemos voces.

Entrenar el cuerpo es la posibilidad de modificar ciertos límites sobre aquello que uno cree que puede o no puede hacer. Como, por ejemplo, la cantidad de tiempo que uno supone que puede estar trotando. Esa cantidad de tiempo puede aumentar según el propio entrenamiento. En mi caso, cuando empecé a modificar mis propios límites, empecé a “tener ideas” que, luego de haber pasado el susto, identifiqué como “visiones” sobre mis procesos creativos. O, dicho de otra manera, salir a trotar se volvió mi forma de meditar sobre mi trabajo.

En la búsqueda de espacios, donde los intérpretes puedan mover sus propios límites, puede pensarse a la práctica de las artes marciales como una actividad muy beneficiosa para los intérpretes en muchos sentidos. Uno de ellos es que permite entrar y salir de lo que la psicología del deporte denomina “la zona”:

La experiencia sorprende a quien la vive, pues ocurre en un momento de intenso esfuerzo físico y concentración mental. Es como si la persona estallase a través del tiempo y el espacio hacia otra dimensión, estado que los atletas llaman “la zona”. Las experiencias psíquicas son frecuentes entre los atletas profesionales, algunos de los cuales tratan de cultivar “la zona”, pues como resultado de ella su rendimiento se ve incrementado.<sup>22</sup>

Cada proceso creativo y cada intento que hacemos por realizar una obra de arte tienen que permitir generar una estructura para sorprenderse y permitir la emergencia de “algo nuevo”. Las “visiones” que suelo tener sobre determinados encuadres teóricos, procedimientos poéticos y valoraciones estéticas me suceden por fuera del encuadre de trabajo. Quiero decir que los procesos artísticos también pueden suceder por fuera de los límites del trabajo que puede generar el ensayo, el taller o el estudio. Algunas ideas durante el proceso creativo pueden suceder por fuera del encuadre que se ha planificado

---

<sup>22</sup> *Enciclopedia Harper Collins de lo místico y lo paronormal*. Harper Collins Publishers. Miami. 1994

para el propio proceso creativo. Es decir, que la creatividad siempre desborda los límites que los artistas intentamos establecer. Y está bien que eso sea de esa manera. En este sentido, cualquier brote psicótico puede estudiarse como una *performance*, y los límites entre lo verdadero y lo falso pueden desaparecer.

Creo que es importante alimentarse de las energías de la naturaleza. Alimentarse del sol, de la luna, de las estaciones, de las temperaturas. Algunas veces, mientras corro, mi mente entra en un estado de entrega que me brinda una enorme y placentera sensación de paz. En ese estado, que algunos psicólogos del deporte lo llaman “la zona”, fue apareciendo esta idea de ponerle un título a los ensayos, dándole un nombre a los momentos de un proceso, una forma de capitular los difíciles y sacrificados procesos creativos. Una forma de darles paz. El camino, el tao, está en la naturaleza. En ella está nuestra inspiración. La naturaleza es lo único que imitamos:

Imitar las cuatro estaciones significa crecer en primavera, desarrollarse en verano, cosechar en otoño y almacenar en invierno, dando y tomando con moderación, dispensando y recolectando con medida. La alegría y la cólera, la firmeza y la flexibilidad, están dentro de la razón: flexible sin ser débil, firme sin golpear, de fácil trato pero no indulgente, severa pero no malvada, nutriendo a todos los seres con serena armonía, esa virtud acepta a los ignorantes y admite a los incultos sin favoritismo personal.<sup>23</sup>

La cultura y la sociedad, como las conocemos, no estuvieron siempre en la naturaleza del hombre. Hubo un tiempo primitivo en el que la cultura y lo social prácticamente eran inexistentes, y no tenían para el ser humano el valor que tenía la naturaleza de la cual dependía, en el sustento de refugio y alimento. Hoy la cultura y la sociedad han invertido esta relación, porque son ellas mediante el capital quienes proveen el refugio y el alimento. En este sentido, la obra que debería relacionarse con la naturaleza lo hace con la sociedad y la cultura. Por eso, se propone aquí la importancia de capitular la obra.

Capitular la obra significa, en primer lugar, aceptar que ella está condenada a portar una apariencia, es decir, a aparentar, a parecer algo que no es. Esta confusión tiene que ver con el proceso de recepción de la obra y

---

<sup>23</sup> Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Tecnos. Madrid. 1996.

resulta frustrante, porque implica reconocer la debilidad de la obra antes de ver realizado todo su potencial. En segundo lugar, capitular la obra implica aceptar que está condenada a sufrir un accidente, es decir, que ella no podrá evitar ser sometida a un análisis estético. Y todo accidente es inesperado. La poética de la locura busca promover los accidentes durante los procesos creativos, reaccionar intuitivamente a ellos y comprenderlos mucho tiempo después, una vez realizada la obra.

En mi dramaturgia, las voces y visiones no son solo parte de mi poética, sino de la estética de los textos. En muchos de mis textos hay personajes locos que son protagonistas del relato, mientras que en otros textos la locura aparece como procedimiento creativo en diversos momentos del proceso de escritura y de diferentes formas, es decir, que es parte sustancial de la poética de los textos.

Tanto mis textos, mis espectáculos como mis elencos han cumplido una función importante en mi vida: me han mantenido “de este lado” de la realidad, en el cual con mayor o menor éxito he logrado algunas transformaciones sociales en darle visibilidad a la desigualdad, estigmas y abusos que día a día enfrentan las personas neurodivergentes.



**EL TEATRO  
COMUNITARIO  
EN EL CAMPO  
TEATRAL PORTEÑO.  
ESTRATEGIAS  
DE INGRESO Y  
LEGITIMACIÓN**

---

**Camila Mercado**

## **CAMILA MERCADO**

(CABA)

Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológicas, egresada de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2012 se encuentra investigando temáticas relacionadas al Teatro Comunitario como práctica artística para la transformación social. Actualmente desarrolla su investigación doctoral en Antropología sobre Políticas culturales y producciones artísticas autogestivas en la ciudad de Buenos Aires. El caso del Teatro Comunitario en el marco de una beca interna del CONICET.

Desde 2011 ha participado en distintos proyectos de investigación de la UBA dentro de las áreas académicas de estudios del Folklore, la Cultura Popular, el Patrimonio y las Políticas Culturales. Actualmente se desempeña como investigadora en el proyecto de reconocimiento institucional FFyL-UBA Políticas arte transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires y en el proyecto UBACyT (2004-2017) Políticas culturales y patrimonio. Arte, memoria y mediaciones performáticas de la diversidad. En este sentido, ha presentado avances y conclusiones de sus investigaciones en Teatro Comunitario y Transformación Social en diversos congresos y jornadas de Antropología y de Artes y ha publicado artículos en libros y revistas académicas.

## EL TEATRO COMUNITARIO EN EL CAMPO TEATRAL PORTEÑO.

### ESTRATEGIAS DE INGRESO Y LEGITIMACIÓN

En este ensayo nos proponemos abordar el teatro comunitario como modalidad de teatro social surgida en nuestro país en el contexto de apertura democrática luego de la última dictadura militar que atravesó el país entre 1976 y 1983.

El teatro comunitario es, generalmente, definido como un teatro “de la comunidad, para la comunidad” o “de vecinos, para vecinos” (Bidegain, 2007; Scher, 2010). Edith Scher sostiene que se trata de “[...] un teatro que se define por quienes lo integran. Teatro comunitario no es sinónimo de teatro callejero —porque puede ser también de sala— ni de teatro popular —categoría bastante amplia y de límites difusos, por cierto—. No lo es, entre otras cosas, porque puede haber quienes, desde el ámbito profesional, elijan también la calle como escenario, o bien aborden la tradición popular, mientras que el teatro comunitario, en cambio, debe su denominación a la población que lo compone, que es, para decirlo claramente, una porción de la comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica (Scher, 2010: 63)<sup>1</sup>.

Aquí se resume un poco lo que se suele denominar como “teatro comunitario” en las investigaciones sobre este fenómeno. Una práctica teatral que consiste en la conformación de grupos de vecinos de barrios, pueblos o localidades, dirigidos por alguien formado en teatro que orienta los procesos creativos para la elaboración de obras. Por lo general, estos espectáculos retoman historias locales no reconocidas por ámbitos oficiales, cuestionando la historia oficial y denunciando las problemáticas que atraviesan determinados territorios.

Respecto de los antecedentes de esta práctica artística estos suelen remitirse a las primeras manifestaciones de teatro independiente en nuestro país y al teatro vocacional (Bidegain, 2007; Berman, Durán y Jaroslavsky, 2014), así

---

<sup>1</sup> Además de ser directora teatral del Grupo de Teatro Comunitario Matemurga, Scher es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y abordó el fenómeno desde este lugar y publicó el libro *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad* en 2010, el cual da cuenta de la historia de todos los grupos creados hasta entonces y de los principales aspectos que definen al teatro comunitario.

como algunas formas de teatro militante que surgieron en los últimos años de la década de los sesenta y se disolvieron hacia 1975<sup>2</sup> (Verzero, 2013).

Con el objetivo de comenzar a analizar nuestro caso de estudio, su surgimiento y su posicionamiento en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires, realizaremos un recorrido inicial por una parte de la historia de conformación de este campo. Analizamos cómo distintos autores proponen la existencia, desde épocas tempranas, de una vertiente “popular” y una “cultura” en nuestro territorio y cómo se fue conformando una “tradicición teatral” que seleccionó algunos rasgos genéricos de aquella vertiente popular resignificándolos.

Este recorrido nos permitirá indagar en torno a la dinámica construcción de los géneros artísticos y cómo se fueron conformando ciertos criterios que son esgrimidos para sostener la existencia de una vertiente teatral “popular” y otra “cultura” en nuestro teatro (Marco et. Al, 1974; Ordaz, 1999; Seibel; 2006). Estudiaremos cómo esta división se fue reactualizando a lo largo de los años y cómo los diferentes agentes que fueron ingresando al campo se apropiaron de distintos aspectos para elaborar sus propuestas (Mercado, 2016).

Realizamos este recorrido para comprender cómo se fueron estableciendo ciertos sentidos y valoraciones respecto de distintos géneros performativos que aparecen hasta el día de hoy en el discurso y la práctica de los actuales artistas. Luego analizaremos dos modelos teatrales que desde diferentes lugares y en distintos contextos históricos comprendieron el teatro como una práctica política y social: el movimiento de teatros independientes y el teatro militante. El primero, desde una búsqueda de mayor autonomía del campo teatral respecto de lo comercial y de lo estatal; y el segundo, como una serie de propuestas donde esta autonomía se vio cuestionada.

Finalmente, abordamos el contexto de la postdictadura a comienzos de los años 80 como un momento en el que tanto desde la sociedad civil como desde el Estado local se propusieron actividades e iniciativas culturales que buscaban recuperar el espacio público. Se trató además del momento de surgimiento de lo que luego devendrá en el llamado teatro comunitario. En este período primaron las estrategias de “democratización cultural”

---

<sup>2</sup> Se trató de experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente (Verzero, 2013).

(García Canclini, 1987) en tanto ampliación del acceso a bienes culturales. En el campo teatral surgieron distintas propuestas de teatro callejero que recuperaban géneros populares para denunciar la persecución y la represión de los años dictatoriales y como una vía de fomentar la participación ciudadana. En este marco se conformó el Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero del teatro comunitario en la ciudad y el Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas, antecedente del segundo grupo de teatro comunitario de la ciudad: el Circuito Cultural Barracas.

## **1. Cartografías de “lo culto” y “lo popular” en el teatro argentino**

### **1.1. ENTRE EL PICADERO Y LA SALA**

Existe una representación hegemónica respecto de lo que se entiende por teatro en nuestra sociedad que, aun cuestionada a lo largo de la historia, ha sido establecida como “el teatro”. Señala la historiadora de teatro argentino Beatriz Seibel que esta noción de teatro responde al discurso cultural hegemónico y se refiere a un modelo canónico que existe en Occidente desde el Renacimiento (Seibel, 2006). Esta concepción se funda a partir del teatro a la italiana que implica a un grupo de actores que representan una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadores. Este modelo canónico se desarrolló sin cuestionamientos dentro del ámbito teatral hasta entrado el siglo XX cuando comenzó a gestarse un concepto de teatralidad que consideraba la corporalidad de los actores como la base fundamental del teatro. Esta revalorización del cuerpo como principal medio de comunicación en el teatro, en verdad, surgió en contraposición a aquel modelo hegemónico que ponía en el centro de la escena al texto dramático. Es decir, este último no era un accesorio, sino que constituía un elemento autónomo a partir del cual surgiría el espectáculo. El cuerpo, en última instancia, era lo que permitía la expresión de la palabra lo cual redundaba en una representación teatral centrada en el aprendizaje y ejercicios de técnicas declamatorias (Sánchez Montes, 2004; Mauro, 2011). El teatro se reducía a su aspecto más intelectual. Si bien este modelo es puesto en tensión y cuestionado hasta la actualidad, sigue representando una imagen más legitimada del arte teatral vinculándola a la literatura y las “bellas artes”.

Sin embargo, Seibel sostiene que, fuera de ese modelo legitimado por la alta cultura, existieron y existen otras versiones teatrales generalmente clasificadas como teatros menores o directamente no consideradas dentro de

esta categoría, por el tamaño o forma de sus salas como también por los géneros representados y las técnicas actorales que desarrollaron. Estas modalidades teatrales contaban con escenarios callejeros, barriales, tabladros, picaderos y, por ende, se consideraron “géneros chicos” o populares. Así, sostiene que “los espacios de la representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores” (Seibel, 2006: 11).

Ahora bien, distintos autores que estudiaron la historia del teatro argentino postulan que desde épocas de la colonia han existido expresiones escénicas “cultas” y “populares” (Marco, Posadas, Speroni y Vignolo, 1974; Pellettieri, 1990; Ordaz, 1999). Esta separación supone una jerarquía y está basada sobre la valoración que tenía —y continúa teniendo— cada vertiente; se refiere a los espacios de presentación de los distintos espectáculos, así como a la extracción social de quienes asistían a un tipo y otro de presentaciones. De manera que, mientras se asociaba lo “culto” a las obras teatrales de autores de la Corte Española, presentadas en los teatros de sala que se fueron construyendo en la ciudad portuaria de Buenos Aires a los que solo podían asistir las capas más altas de la sociedad colonial, las expresiones populares estaban vinculadas a las piezas del género chico español<sup>3</sup> como el sainete<sup>4</sup> o la convocante actividad circense con los volatineros transhumantes que llegaban desde mediados del

---

<sup>3</sup> Ordaz (1999) señala que el género chico español se impone en aquel país durante el período de la Revolución de 1868. La difícil situación social y económica imperante por entonces en España afectaba a los intérpretes que debían buscar nuevas formas de atraer al público aquejado por las dificultades económicas. Así, las largas funciones teatrales que podían durar de 3 a 5 horas y resultaban costosas comienzan a ser reemplazadas por espectáculos de una hora. De esta forma, el público podía seleccionar la pieza breve que deseaba ver y el costo de la función era reducido. Estas piezas breves podían consistir en revistas de actualidad que no tenían un argumento, sino que presentaban distintos cuadros en los que se hacía una sátira política. También se representaban comedias costumbristas con influencias del sainete lírico y la zarzuela en las que se mostraba la vida de los barrios bajos madrileños. De acuerdo con lo señalado por Castagnino (Castagnino, 1977, en Ordaz 1999) la designación de “género chico” para este tipo de piezas breves es arbitraria, ya que con ella se engloba una amplia variedad de espectáculos que pueden ser cómicos, satíricos, musicales, costumbristas, etc.

<sup>4</sup> El sainete constituye una pieza desarrollada en un acto que puede abarcar un conflicto amoroso o una crítica de costumbres, presenta tipos populares de las clases medias y bajas con su lengua y usos más característicos (Marco et al., 1974). Así, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples o de máscaras que permiten la rápida identificación de tipos y situaciones de un contexto histórico preciso, recurre a los estereotipos y a las improvisaciones recurrentes.

siglo XVIII y con el arribo de importantes compañías circenses durante el siglo XIX (Seibel, 1993; Infantino, 2012). Los espacios de presentación de estos espectáculos eran tablados y corrales o espacios abiertos como el Coliseo de Aguiar y Saccomano construido en 1757 (Marco, Posadas y Speroni, 1974).

De esta forma, la categorización selectiva de ciertos espectáculos como teatrales o artísticos era un medio para reproducir una fuerte separación entre lo culto y lo popular, erigiendo ciertas costumbres o comportamientos como aceptables, cultos o refinados y otros como vulgares, chabacanos o toscos. El teatro era un género específico que se refería a ciertas dramáticas europeas representadas en salas teatrales para un sector acomodado de la sociedad, el resto eran expresiones populares que no podían ser consideradas “arte”.

Sin embargo, esta tajante separación sería puesta en jaque hacia fines del siglo XIX cuando se produjo un acercamiento entre dos expresiones artísticas performáticas: el circo y el teatro. Es entonces cuando se define una variante local del género circense, el circo criollo, un espectáculo dividido en dos partes que se iniciaba con destrezas, acrobacias, payasos o animales amaestrados, un entreacto, y continuaba con una obra teatralizada con tema de drama gauchesco (Infantino, 2012).

Como sostiene Infantino, se produce así un acercamiento entre las artes circenses y el teatro que, por un lado, legitimó a las primeras al vincularlas con un género artístico que ha ocupado un lugar hegemónico dentro de las artes escénicas (Infantino, 2012) y, por otro lado, indica Seibel (1993), popularizó las representaciones teatrales entre un gran público ávido de historias de gauchos justicieros. Este fue el caso de la representación de la célebre novela gauchesca *Juan Moreira* que Eduardo Gutiérrez había publicado en forma de folletín entre 1879 y 1880<sup>5</sup>. El mismo autor adaptó el folletín para su representación como pantomima y el 2 de julio de 1884 se estrenó a cargo del Circo de los Hermanos Carlo con José Podestá en el rol del protagonista. Este artista circense ya contaba con una importante trayectoria y se había hecho famoso por su mítico personaje, el payaso Pepino 88. A través de sus canciones con temáticas de la actualidad y sus oportunos chistes, Pepino conquistó la simpatía del público y quedó en la memoria por sus célebres monólogos

---

<sup>5</sup> Estos folletines fueron una de las representaciones que tuvo el repertorio temático de la vertiente criollista conocida como “criollismo popular” que retomó muchos signos y expresiones gauchescas y campesinas y las difundió a través de una literatura que tuvo gran difusión entre el nuevo público lector producto de las campañas de alfabetización (Prieto, 1988).

de sátira política. En 1886 Podestá transformó con gran éxito de público la pantomima en un drama hablado y este adquirió reconocimiento y resonancia más allá de los sectores populares al ser presentado en la ciudad de Buenos Aires en 1890.

En este sentido, Beatriz Seibel señala la gran repercusión que tuvo el estreno de *Juan Moreira* en los diarios de la época tanto en su versión de pantomima como en su versión hablada (Seibel, 2006). Es así que comienza a difundirse la necesidad de contar con un “verdadero teatro nacional”, lo cual se vio plasmado en el interés que despertó en algunos sectores de la elite local la literatura popular criollista y el circo criollo. Estas expresiones se presentaban como una forma de incorporación útil al Estado Nacional frente a los crecientes niveles de heterogeneidad en la población<sup>6</sup>. Así, se postuló y valoró al circo criollo como origen del teatro nacional. No obstante, esta pasajera legitimación fue declinando hacia comienzos del siglo XX cuando las elites dirigentes comenzaron a percibir como peligroso un arte nacional cuya figura principal fuera un gaucho rebelde y justiciero (Prieto, 1988; Infantino, 2012).

Este proceso de declinación coincide con lo que oficialmente se conoce como la época de oro del teatro nacional, marcada, por un lado, por el pasaje de la familia Podestá —para entonces artistas famosos de la escena nacional— del picadero a la sala teatral. Por otro lado, las funciones de género chico español aumentaban año a año e incluían autores criollos. Estos creaban escenas y conflictos locales protagonizados por personajes prototípicos de la inmigración con sus jergas y gestualidades y lograron lo que luego fueron las estructuras y acentos del sainete porteño (Ordaz, 1999).

El sainete, género teatral proveniente de España, se adaptó especialmente al contexto de cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en Buenos Aires, y una de las innovaciones que adquirió este género fue la introducción de elementos trágicos. Los rasgos tradicionales que el sainete traía de su origen no eran suficientes para retratar la dura realidad que vivían los inmigrantes en la

---

<sup>6</sup> Estamos hablando del período de modernización de la nación cuando el país se abría al capital extranjero para la explotación de sus riquezas y se ponía en marcha el proyecto de fomento de la inmigración europea que el Estado argentino procuraba para extender su soberanía sobre el territorio perteneciente a las poblaciones indígenas. Se trató de una época de grandes transformaciones en la dinámica poblacional de Buenos Aires con la llegada de inmigrantes europeos y los procesos de migración interna del campo a la ciudad producto de los nuevos modos de apropiación privada y explotación capitalista de la tierra.

nueva ciudad portuaria y así fue adquiriendo rasgos tragicómicos (Marco et. al., 1974), que conformarán el estilo grotesco local<sup>7</sup>, frecuente en el sainete así como en otros géneros populares, por ejemplo, el tango.

Ahora bien, los elencos que representaban estos espectáculos estaban principalmente organizados a través de compañías de teatro nucleadas en torno a una figura central que era el actor o la actriz de mayor renombre. Quienes ingresaban a estos grupos comenzaban realizando trabajos manuales alejados de la actuación mientras aprendían el oficio observando a los actores; de manera que el escalafón que había que recorrer estaba delimitado jerárquicamente (Battezzati, 2017). Sin embargo, algunos llegaban a las compañías con alguna experiencia actoral a partir de su pasaje por cuadros filodramáticos que hasta fines de la década de los veinte se extendían por todo Buenos Aires. Estos teatros estaban integrados por vecinos sin formación o experiencia artística que se reunían en clubes, sociedades de fomento, centros políticos, etc., para llevar adelante un proyecto teatral (Perinelli, 2014). Retomaban obras del teatro comercial y las presentaban en el ámbito barrial con vecinos actores antes de los tradicionales bailes, es decir, que imitaban en los contenidos al teatro comercial y no emprendían procesos creativos propios.

El éxito de las piezas nacionales fue aprovechado más o menos rápidamente como actividad lucrativa y se crearon múltiples salas dirigidas por empresarios teatrales. En la década de los veinte ya comenzaban a verse síntomas de agotamiento y repetición en estas producciones y algunos artistas comenzaron a cuestionar las condiciones en las que los autores producían sus obras, es decir, apurados por la demanda de las salas (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006).

## 1.2. EL TEATRO INDEPENDIENTE Y LOS CUESTIONAMIENTOS A “LA TRADICIÓN”

---

<sup>7</sup> Según Ordaz, mientras el sainete porteño manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos, el grotesco criollo cava en la máscara, por lo común risible, del personaje hasta desentrañar y dejar a la luz el hondo conflicto que vive (Ordaz, 1999: 231). Ambos, el sainete y el grotesco, son las expresiones dramáticas por excelencia de la etapa inmigratoria. Pérez señala que “el teatro del *grottesco*” se funda en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual se oculta el verdadero rostro íntimo. Lo grotesco se produce cuando ese individuo, por diversas circunstancias, intenta hacer coincidir máscara y rostro simultáneamente. El conflicto entonces se establece entre la máscara (de escribiente, galán, funcionario, doctor, esposo, amante) y el rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio, el amante)” (Pérez, 1996: 33).

Estas preocupaciones respecto de la autonomía de las producciones teatrales se fueron acentuando y devinieron en las primeras experiencias del denominado teatro independiente. Existieron algunas primeras iniciativas hacia finales de los años 20, sin embargo, estas no lograron continuidad y desde entonces se considera como el momento fundacional del teatro independiente argentino la creación del grupo Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista.

Se trató de una época convulsionada por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la gran crisis económica mundial que esto produjo, el surgimiento de regímenes totalitarios en Europa y la reformulación de los partidos comunistas con la conformación de los PC nacionales en América Latina (Verzero, 2013). Nuestro país venía mostrando cambios en su composición social con la conformación de una clase media de empleados, pequeños propietarios, comerciantes y profesionales que habían ascendido al poder con el radicalismo y contra estos sectores se alzaron las corrientes conservadoras que se apoderarían del gobierno en septiembre de 1930 derrocando al presidente electo Hipólito Yrigoyen.

En este contexto surge el movimiento de teatros independientes, enmarcado en la necesidad que muchos intelectuales sostenían de asumir una responsabilidad social frente al contexto histórico que les tocaba vivir. De acuerdo con Dubatti, este teatro emerge en contra de tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado (Dubatti, 2012). Por un lado, se propone como un espacio de innovación estética e ideológica en respuesta a la comercialización que la actividad estaba teniendo y la intromisión de empresarios en las decisiones artísticas y en los repertorios de los teatros. Se sostenía que estos factores habían terminado por alejar al público de las salas teatrales. En palabras de su fundador, Teatro del Pueblo se proponía “[...] realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte en general, con el objetivo de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Ordaz, 1999: 337). Existía una pretensión de horizontalidad entre los integrantes aunque, contradictoriamente, los directores comenzaban a tener un rol bastante preponderante en los colectivos teatrales. Por otro lado, el modo de producción implicaba que, al menos en los comienzos del movimiento, los artistas no recibieran una retribución económica por su labor con el objeto de disminuir el precio de las entradas y así poder difundir su arte.

Estas experiencias asumieron una tarea formativa y didáctica enmarcada

en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). Señala Leonardi:

Su programa se centró en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un *teatro culto*, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, rebelándose contra el microsistema teatral del sainete y del grotesco criollo, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista. (Leonardi, 2010: 2).

El proyecto del teatro independiente se alzaba contra una idea de la “cultura popular” representada en estos sistemas teatrales con todos sus contrastes, miserias y desgracias, la cual era vista como contraria a la necesidad de concientización política de la clase trabajadora. Si bien estas propuestas buscaban llegar a los sectores obreros, la relación con estos siempre fue problemática y el sector social que concurría a sus funciones era la clase media y trabajadores urbanos de origen inmigrante (Leonardi, 2010; Verzero, 2013).

Asimismo, se trataba de producciones teatrales donde se promovía una actuación “cultura” influenciada por el naturalismo y basada en los lineamientos de la declamación, una técnica interpretativa que buscaba optimizar la comunicación del texto dramático al público por medio de una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiriera con la claridad de lo enunciado (De Mármol, 2016). En este plano también se buscó diferenciarse respecto de formas de actuación más cercanas a una tradición popular proveniente del *circo criollo*, el sainete y más recientemente el *grotesco criollo*, las cuales se basan en una relación más directa entre actor y espectador y recurren a la parodia como estrategia de inversión y crítica de lo culto u oficial, remitiéndonos a aquellas concepciones de lo popular que proponía Bajtín (1987), (Mauro, 2013). El centro de estas actuaciones estaba puesto en el actor popular que, a través de guiños al público, improvisaciones y despliegue de habilidades físicas, ponían en escena un relato.

En contraposición a esta vertiente popular de actuación, el teatro culto, que desarrollaron los teatros independientes en Buenos Aires, ponía el centro en el texto dramático como principal medio de concientización y transmisión del mensaje.

Hacia la década de los cincuenta el movimiento experimentó un auge con

la multiplicación de grupos tanto en Buenos Aires como en otras provincias. Estas nuevas experiencias que se fueron conformando estuvieron más comprometidas con la búsqueda de técnicas actorales y con la puesta en escena. Como indica Mariana Del Mármol:

En este contexto, y luego de más de medio siglo en el que la declamación representó la única herramienta técnica para una tradición de teatro culto que, sistemáticamente, había ignorado o rechazado los recursos desarrollados en el contexto de la actuación popular, hacia finales de la década del 50 comenzaron a llegar a la Argentina las primeras versiones del método Stanislavski<sup>8</sup>. [Sin embargo] la aproximación stanislavskiana que más se difundió en nuestra región acentuó la tendencia a la subordinación de la actuación al texto dramático y a la lógica argumental del mismo, que ya se encontraba presente en la declamación y que constituirá uno de los más importantes puntos de oposición en torno a los cuales se construirán los discursos acerca de la centralidad del cuerpo del actor que comenzarán a emerger a partir de la postdictadura (Del Mármol, 2016).

Paralelamente, muchos elencos comenzaron a plantearse la gestación de un modelo profesional alternativo, que no pusiera en riesgo la independencia, pero que permitiera generar salidas de carácter económico, así como acceder a capacitaciones en nuevas técnicas teatrales que incorporaran innovaciones a la práctica (Ordaz, 1999).

Este nuevo énfasis en la formación profesional se tradujo hacia los años

---

<sup>8</sup> Konstantín Stanislavski (1863-1938) fue un actor, director y pedagogo del teatro considerado el primero en articular de forma sistemática un método de actuación realista, llamado "Método Stanislavski". Como señala Del Mármol, este método parte del compromiso afectivo y psicológico de actores y actrices con las características de su personaje y el objetivo era la búsqueda de la verdad escénica mediante la construcción de hipótesis respecto de la situación que envuelve a cada personaje. Este método implica una lectura profunda del texto dramático que permita inferir el motor de las acciones de los personajes, pero que no está dicho explícitamente. Con los años este director iría incorporando trabajos más corporales en la construcción de los personajes y no tan basados en el compromiso emocional.

60 en un nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres privados que iniciaron un proceso de transformación que persiste hasta el presente y que da forma al modo hegemónico en el que los estudiantes de teatro se forman en la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con Battezzati, el eje de producción teatral independiente pasó del teatro al estudio privado, ya que dada la creciente importancia otorgada a la formación actoral será casi un requisito para actuar en una obra contar con esta experiencia (Tirri, 1973; Battezzati, 2017).

De manera que el sustento económico de muchos maestros comenzó a depender de la organización de talleres y clases, corriendo el eje de la discusión acerca del sostenimiento económico de proyectos teatrales a partir de su éxito de boletería hacia la enseñanza de técnicas actorales.

Estas transformaciones en el modo de producción teatral tendrían eventualmente su correlato en las formas de organización de los elencos y hacia fines de la década de los sesenta surgirían legalmente las cooperativas de teatro —aunque su existencia de hecho es anterior—, fenómeno vinculado al declinamiento que tuvo el teatro independiente y la inclinación de muchos artistas hacia la Asociación Argentina de Actores<sup>9</sup>. La forma de organización cooperativa en el teatro existe hasta la actualidad, aunque con modificaciones, y en sus comienzos implicaba un sistema de producción no empresarial basado en la inversión de capital de un productor y el trabajo de los actores y directores que toman las decisiones del proceso artístico. Se buscó unificar el sistema independiente con el asalariado y reconocer, de alguna manera, que la plena independencia de los actores respecto del Estado o los empresarios ya no era posible (Bayardo, 1997).

### 1.3. LOS 60: EXPERIMENTACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL

---

<sup>9</sup> La Asociación Argentina de Actores es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906, que nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país. Si bien comenzó siendo una asociación mutual, desde la década del veinte pasó a ser sindical. A partir de entonces, se produjo un proceso de recurrentes fisiones y fusiones de la asociación mutual y la gremial, muy marcado por los avatares políticos. Hacia mediados de los cincuenta y hasta la actualidad, la AAA se consolidó como una entidad simultáneamente mutual y sindical. Esto quiere decir que la AAA representa los intereses gremiales, a la vez que funciona como obra social, y percibe los aportes correspondientes (Bayardo, 1997).

A comienzos de la década de los sesenta, pueden señalarse dos vertientes teatrales emergentes. Por un lado, una de ellas desarrolló un teatro realista de tesis, que buscaba expresar un punto de vista generalmente crítico acerca de la realidad social. A medida que esta tendencia se desarrolló, seguiría desplegando sus puestas en función de la transmisión de un mensaje realista, pero comenzaría a recurrir a géneros populares como la *revista*, el *variété* o el *sainete*. A su vez, si bien en un comienzo el sector protagonista de estas puestas eran las clases medias, con los años los autores vinculados a esta vertiente comenzaron a representar las problemáticas de los sectores populares y sus relaciones con las clases más privilegiadas (Verzero, 2013). Estos deslizamientos en la forma de construir el mensaje y en los conflictos que se ponían en escena estuvieron vinculados, en parte, con una relectura del peronismo que se realizó durante el período de la “resistencia”<sup>10</sup> entre muchos intelectuales de izquierda que encontraron en aquel movimiento una forma de lucha en la que se podría dar un encuentro entre socialismo y nación (Altamirano, 2001 en Verzero, 2013). Esto significó un claro viraje respecto del posicionamiento político de gran parte de los teatristas vinculados a la izquierda más tradicional.

Por otro lado, se conformó una vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella<sup>11</sup>. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. Estas experimentaciones se caracterizaron por una “liminalidad disciplinaria” (Verzero, 2013: 60) que buscaba la convergencia de distintos lenguajes artísticos como la danza, la música o las artes visuales con elementos propios del teatro, lo cual fue expandiendo la definición de este género hacia formas no tradicionales. El teatro de vanguardia representado en esta vertiente no buscaba exponer una tesis acerca de la realidad, sino profundizar en los procesos creativos de experimentación escénica. Así, fueron expandiendo la

---

<sup>10</sup> Se denomina como “resistencia peronista” al movimiento desarrollado entre el derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, su proscripción y la asunción de Héctor J. Cámpora como presidente en 1973.

<sup>11</sup> No es un objetivo de esta tesis realizar un análisis profundo del Instituto Di Tella a pesar de su gran influencia en la producción artística de la época. Por lo que nos interesa principalmente marcar esta relevancia en una de las vertientes teatrales que estamos analizando en este ensayo. Para ahondar en la temática puede consultarse a Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

noción tradicional de teatro hacia formas como el *happening*<sup>12</sup> acercándose a la *performance* teatral y discutiendo con la tradición mimético-realista. Estos eventos se proponían “sacar al teatro del teatro” (Taylor, 2005: 9) rompiendo los lazos institucionales que excluían a los artistas de los circuitos institucionales y comerciales del arte.

Verzero señala que a comienzos de los años 70 se produciría un acercamiento entre estas dos vertientes, una realista y otra de vanguardia, a partir de la increíble politización del campo artístico que conllevó la incorporación de lenguajes no miméticos en la primera y una intensificación de procedimientos realistas en la segunda (Verzero, 2013).

#### **1.4. EL TEATRO MILITANTE COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN**

Si bien desde mediados de la década de los cincuenta el país estaba atravesando un proceso de radicalización política, a fines de los sesenta se agudizaron las tensiones sociales y políticas, que enfrentaban a las Fuerzas Armadas en el poder, con movilizaciones populares que se repetían en distintos puntos del territorio. Como señala Lorena Verzero:

En este marco histórico se inscriben un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideraban el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos ámbitos culturales se empezó a percibir la necesidad de plantear nuevas formas ideológicas y procedimientos que permitieran, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares (Verzero, 2013: 53).

En el campo teatral hubo un sector integrado por diversas tendencias

---

<sup>12</sup> El *happening* como manifestación artística multidisciplinaria (suele involucrar teatro, música y danza) surge en Estados Unidos en la década del cincuenta. La propuesta de estos eventos está focalizada en el acontecimiento para organizar y en la participación activa de los espectadores más que en producir un objeto o una obra. Es la búsqueda de esta intervención del público en el evento lo que hace que sea improvisado en muchos niveles y también efímero, ya que suelen ser eventos únicos que no se repiten. Por esto, muchas veces los *happenings* se organizan en espacios abiertos o no convencionales para buscar la interrupción en una cotidianeidad.

estéticas que, a partir del proceso de politización que se vivía, se volcaron entre fines de los años sesenta y los años setenta hacia una intervención teatral militante. Sin embargo, como señala Verzero, el sentido de estas prácticas teatrales pasaba más que nada por su relación con la política o lo político y no tanto por su participación dentro de las disputas del campo teatral.

Se trató de prácticas experimentales y coyunturales que se difundieron principalmente en los primeros años de la década de los setenta; llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Los estudiosos describen a estas experiencias colectivas poniendo su trabajo artístico al servicio de las luchas, no se trataba solo de denunciar la realidad, sino de formar parte de un proceso de transformación social. Las intervenciones se llevaban a cabo en espacios teatrales no convencionales, ámbitos de uso público como calles, barrios, hospitales, fábricas, medios de transporte, entre otros. Esta intervención en espacios públicos estaba fuertemente vinculada a los objetivos que muchos grupos mantenían de hacer un teatro conectado a las temáticas y problemáticas cotidianas de los sectores populares, lo cual se comprendía como un “teatro popular” (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013).

Las experiencias llevadas a cabo fueron heterogéneas, es decir, que los teatristas provenían de diversas formaciones estéticas y cada grupo se conformó a partir de una afinidad vinculada a una opción colectiva, tanto estética como política. Dentro de esta diversidad podemos identificar una línea de militancia teatral que podríamos llamar de “acción directa” y que tuvo que ver con intervenciones en comunidades para abordar diferentes problemáticas sociales.

Una referencia ineludible dentro de este teatro que llamamos “militante” siguiendo a Verzero (2013), es el teatro del oprimido desarrollado por el dramaturgo y director brasileño Augusto Boal. Se trata de un método que surge a partir de la investigación de distintas técnicas teatrales. Estas búsquedas tenían como objetivo fundamental traspasar los medios de producción teatral a los sectores oprimidos para que pudieran expresarse a través de sus propias producciones. Boal tuvo que exiliarse luego del último golpe militar que sufrió su país en 1964 y vivió en Buenos Aires entre 1971 y 1976. Desde allí recorrió otros territorios latinoamericanos y elaboró parte de lo que sería su propuesta teatral integral. En nuestro país tuvo contactos con algunas experiencias del teatro militante y fundó un colectivo teatral llamado

Machete<sup>13</sup>.

A partir de su trabajo como dramaturgo y director teatral antes de dejar Brasil, Boal se enfrentó a situaciones donde observó que el teatro de orientación política que estaba desarrollando se basaba en una presentación de temáticas y soluciones elaboradas por artistas que no vivían las problemáticas de los sectores que eran referenciados en las obras<sup>14</sup>. Frente a esta evidencia, hacia fines de los años 60 este dramaturgo comenzó a explorar diferentes técnicas teatrales que pudieran ser utilizadas tanto por actores como no actores para explorar “opresiones” de origen social. Este concepto básicamente tiene que ver con la existencia de contextos de injusticia social donde persisten desequilibrios de poder y de oportunidades (Santos, 2013). Estos desequilibrios perpetúan privilegios, cristalizan condiciones sociales y refuerzan desigualdades. De acuerdo con Bárbara Santos, actriz formada junto con Boal, el objetivo fundamental del teatro del oprimido consiste en la identificación, la investigación estética, la representación artística y la discusión colectiva para la superación de opresiones; esto implica siempre la eliminación de la barrera entre actores y espectadores (Santos, 2013).

El teatro es comprendido en esta metodología como un lenguaje y como

---

<sup>13</sup> Este grupo fue dirigido por Boal y tuvo existencia desde 1971 hasta 1973. Llevaron adelante varias experiencias de teatro invisible, técnica que forma parte del Teatro del oprimido y consiste en la presentación en un contexto no teatral (tren, restaurante, etc.) de una situación conflictiva sin revelar la cualidad teatral de la experiencia, y en la presentación de una obra de sala en 1973. El colectivo se disolvió una vez que Boal tuvo que dejar el país en 1974.

<sup>14</sup> En este sentido, está ampliamente difundida una experiencia que tuvo Boal durante una de sus giras con su compañía teatral por el Nordeste de Brasil donde, luego de una función para un grupo de campesinos, se vio interpelado por el público. En el espectáculo se convocaba a los espectadores a luchar por la tierra aunque fuera necesario el derramamiento de sangre. Una vez finalizada la obra, un líder campesino se acercó a Boal muy movilizado por la función que había presenciado y convocó a todo el elenco a unirse a la lucha por las tierras que su comunidad estaba llevando adelante a lo cual actores y director tuvieron que responder que no se encontraban en condiciones de tomar armas y unirse a la lucha. En su anécdota, el dramaturgo explica cómo este hecho lo hizo repensar la propuesta de teatro político que llevaba adelante y el tipo de compromiso que los artistas tenían con los sectores a los cuales se dirigían.

tal puede ser utilizado por cualquier persona, tenga formación artística o no (Boal, 1974)<sup>15</sup>. En este sentido, con los años Boal profundizó en sus teorías la idea de promover una estética de los oprimidos que revalorizara formas de expresión populares y donde se le quitara preponderancia a la palabra como forma de comunicación hegemónica entre las clases hegemónicas que pudieron acceder a una educación formal, privilegiando así otros canales como el corporal, el sonoro o el visual. Estos postulados también serían una forma de cuestionar el modelo hegemónico del teatro occidental.

Si bien la técnica que mayor difusión ha logrado es la del Teatro foro, donde el público puede intervenir en una obra ensayando posibles estrategias para eludir la opresión que se presenta, existen otras dinámicas de investigación y presentación teatral. Todas ellas fueron elaboradas con el objetivo de buscar estrategias colectivas a problemáticas de injusticia social para transformar la realidad. Estos desarrollos estuvieron influenciados por el contacto que Augusto Boal tuvo con la propuesta pedagógica de Paulo Freire basada en la comprensión de todas las personas como productores activos y autónomos de conocimiento más allá de su nivel de instrucción.

En Buenos Aires, el grupo Octubre desplegó una línea de intervenciones teatrales que se acercaban bastante a las propuestas de Augusto Boal. Sin embargo, no siguieron esta propuesta de manera esquemática y, de acuerdo con Verzero (2013), mantenían diferencias ideológicas con el director brasileño. Octubre se trató de un colectivo de teatro militante creado en 1970 y ligado políticamente con el peronismo de base<sup>16</sup>. La metodología de intervención político-cultural consistía en dirigirse a un barrio donde primero se entablaban charlas con sus habitantes para identificar conflictos y problemáticas de diversa índole (domésticas, ambientales, sociales, políticas). Estos conflictos eran dramatizados por los actores y surgía, a veces, la apertura a intervenciones del público. Luego se abría un debate sobre la problemática que se había presentado y, a veces, se llegaba a delinear un plan de acción (Briski, 2005). A partir de esto, el lema del colectivo era el siguiente: “si el teatro tiene una estrategia, es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005). Los temas que se

---

<sup>15</sup> Este punto es profundizado por Bárbara Santos, quien sostiene que tiene que ver con la capacidad del ser humano de ser tanto actor como espectador de sus propios actos y, por lo tanto, analizarse y dirigirse mientras produce. De esta forma, cuanto mayor conciencia tengamos de esta capacidad, estaremos más preparados para desarrollar las mejores estrategias de acción a nivel individual y colectivo (Santos, 2013).

<sup>16</sup> Organización vinculada a la izquierda peronista.

elegían y discutían con los vecinos del barrio eran tratados y presentados de forma directa, los personajes representaban un prototipo funcional a lo que se quería debatir (militar, ama de casa, obrero, patrón, comerciante, representados por vestuarios típicos). La escenografía se elaboraba a partir de los materiales que se encontraban en el lugar, o de algunos elementos que llevaba el grupo.

Es decir, que más que desarrollar una propuesta artística particular el grupo estaba enfocado en la intervención política a partir de actuaciones puntuales en los barrios más populares.

Al tomar el poder las Fuerzas Armadas en marzo de 1976 y derrocar el gobierno de Isabel Martínez de Perón, la escalada represiva que ya había comenzado años antes se desplegó abiertamente contra todo tipo de organización colectiva, en el contexto del terrorismo de Estado. Si bien este quiebre produjo la disolución de muchos colectivos de arte militante que se habían desarrollado en la anterior década y media, se están comenzando a desarrollar investigaciones que señalan que durante la dictadura siguieron desplegándose intervenciones artístico-políticas, aunque de manera mucho más esporádica y clandestina. De esta forma, aún existe un campo amplio de investigación acerca de las experiencias que se siguieron llevando a cabo con muchas dificultades durante los años dictatoriales.

## **2. La postdictadura: democratización cultural y auge del teatro callejero**

La transición democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983) abrió un abanico de reflexiones acerca de cómo vehicular estos procesos de manera participativa entre la ciudadanía. De esta forma, Menazzi (2008) señala que durante la segunda mitad de los años 80 resurgieron ciertos ejes de debate entre las ciencias sociales y en el campo de las políticas públicas como “ciudadanía”, “espacio público”, “participación”, “barrio” y “comunidad”.

En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, las políticas culturales del Estado local surgieron como una vía para promover la participación y así se diseñaron propuestas destinadas a democratizar el consumo y el acceso a bienes culturales. Un caso paradigmático es el Programa Cultural en Barrios (PCB), creado en 1984 bajo el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y que se mantiene existente hasta la actualidad (Haurie, 1991; País Andrade, 2011; Rabossi, 1997; Winocur, 1993).

Este programa se planteó en una primera etapa la descentralización y

democratización en el acceso a los servicios culturales, brindando la posibilidad a los vecinos de practicar disciplinas artísticas habitualmente reservadas a los sectores sociales más acomodados (Canale, 2007). Estos objetivos se ponían en práctica a través de la creación de centros culturales, forma material y organizativa que tomó el PCB. Las prácticas artísticas que se ofrecían solían ser teatro, danza, literatura o plástica a partir de la modalidad de talleres abiertos. Es decir que, en esta primera instancia, el programa estaba orientado por una concepción restringida de las disciplinas artísticas, abarcando lenguajes artísticos consagrados en los cánones del arte. La democratización cultural en esta etapa significaba “llevar” la alta cultura al pueblo.

Sin embargo, a medida que el programa se desarrollaba debió enfrentarse a la necesidad de reconocer las redes de relaciones y los modos de participación y producción cultural ya existentes en cada barrio (Canale, 2007). En una segunda etapa, la implementación se orientó hacia un objetivo de “rescate, valorización y desarrollo de las culturas locales y barriales” (Winocur, 1993: 100). Se incluyeron otros géneros artísticos de larga práctica en las trayectorias barriales, como las murgas del carnaval porteño, agrupaciones culturales que venían atravesando un resurgimiento luego de su prohibición durante la dictadura militar (Martín, 2008; Morel, 2011).

Esta expansión de la vida cultural no se dio solamente en el ámbito de la agenda estatal, sino que desde la sociedad civil también se multiplicaron las iniciativas que buscaban recuperar el espacio público muchas veces denunciando los horrores de la dictadura (Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En el campo teatral particularmente, esta producción fue muy amplia y se caracterizó por una reapropiación de distintas expresiones artísticas populares como la murga, el circo criollo o el tango (Infantino, 2012). Se propició un espacio de libertad para experimentar, para jugar, reír o hacer reír y, fundamentalmente, para salir a la calle y encontrarse con un público que se había alejado del teatro y de los espacios comunes. El número de propuestas de teatro callejero creció rápidamente, reviviendo lo que se conocía como “teatro de grupos” (Dubatti, 2002). Es decir, que no se trataba de iniciativas individuales de experimentación artística, sino de grupos más o menos estables que convivían y se retroalimentaban en este proceso.

Jorge Dubatti engloba estas propuestas bajo la categoría de “teatro de la postdictadura” y sostiene que trabajaban motivadas por la autonomía y el autodescubrimiento generando un “canon de la multiplicidad” (Dubatti, 2003: 29) consecuencia de la resistencia a la homogeneización cultural.

Esto significaba, de acuerdo con este autor, que se le otorgó un nuevo valor a la diferencia y a la búsqueda estética no dirigida por un único canon caracterizándose por la destemporalización y la multitemporalidad. Es decir que “[...] se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que ‘lo nuevo ha muerto’, pero paradójicamente esto es nuevo” (Dubatti, 2003: 30).

En muchos casos, hubo una vuelta al pasado para buscar materiales, temáticas, códigos que se recuperaban, se resignificaban o se reorganizaban siguiendo nuevas funcionalidades. En esta búsqueda hubo una elección de géneros y sistemas artísticos que habían sido valorados como géneros “inferiores”. Se trataba, además, de elecciones estéticas que tenían que ver con una revalorización y jerarquización del gesto y de lo corporal por sobre la palabra, que perdió su lugar privilegiado en la tradición teatral (Trastoy, 1991), desplazó la aproximación stanislavskiana a la actuación que había predominado hasta entonces y disputó la hegemonía del modelo teatral basado en el texto y en la declamación.

Como señala Infantino (2012), si bien muchas de estas iniciativas se entrecruzaban, pueden observarse tendencias que posteriormente se transformaron en distintas vertientes. Una de ellas estuvo conformada por varios colectivos que en esta década tan productiva se interrelacionaban compartiendo distintos espacios de formación y de presentación. Algunos de estos espacios fueron la Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo, los talleres de clown de Cristina Moreira<sup>17</sup> y el Parakultural<sup>18</sup> (Infantino, 2012). De estas experiencias con nuevas técnicas, surgieron los conocidos grupos Gambas al ajillo, el Clú del Claun y La banda de la risa, los cuales además se presentaron con éxito en el Parakultural. Estos grupos y tantos otros que surgieron por aquellos años compartían un deseo de transgredir y experimentar cuestionando los modelos de actuación del teatro “serio” o “culto”

---

<sup>17</sup> Cristina Moreira es la precursora del clown argentino contemporáneo. En 1983 comenzó a dictar sus talleres basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, de donde surgieron una gran cantidad de artistas cómicos y por donde pasaron conocidos grupos de teatro como La banda de la risa (Infantino, 2012).

<sup>18</sup> El Parakultural fue un espacio artístico multidisciplinario inaugurado en 1986 en la Ciudad de Buenos Aires, donde se realizaban presentaciones de teatro, música y artes plásticas no convencionales, convirtiéndose en paradigma de la cultura *under* de la época. En 1990 se le negó al centro la renovación del contrato de alquiler por lo que debió cambiar su sede varias veces hasta cerrar definitivamente a mediados de los años 90. Se trató de un espacio que marcó la producción cultural y artística de la época (Gabin, 2001).

y oponiéndose al naturalismo de los “buenos actores” (Mercado, 2015). En estos casos se indagó en técnicas actorales provenientes del Clown, la *Commedia dell'arte*<sup>19</sup>, el Bufón o el Melodrama, abriendo un nuevo mundo de posibilidades artísticas.

Otra de las vertientes que nos interesa destacar se vio representada por grupos como el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, Los Calandracas o el Grupo Teatral Dorrego que, para mediados de los años 80, conformaron el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.)<sup>20</sup>. En este contexto:

Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar (Infantino, 2012: 107).

De acuerdo con Héctor Alvarellos (2007), por aquel entonces miembro del grupo Teatro de la Libertad, se comprendía bajo la categoría de teatro popular a aquellas propuestas que tuvieran como destinatarios a los sectores populares que no accedían comúnmente al teatro y cuyo discurso o búsqueda estética los llevara a formas de expresión en las cuales los mensajes fueran fácilmente decodificables. Esta vertiente se vio plasmada en una gran expansión del teatro

---

<sup>19</sup> La Commedia dell'Arte es un género nacido en Italia a mediados del siglo XVI que surgió como reacción a la comedia literaria impulsada por los autores y actores que se profesionalizaban. Este género mezcla elementos carnalescos (en sus máscaras y vestuarios, por ejemplo) con recursos mímicos y algunas habilidades acrobáticas. Se basaba en la capacidad de improvisación de los actores por lo que los argumentos giraban en torno a una serie de situaciones más o menos convencionales (celos, adulterio, el amor, la codicia, etc.). Otra de las características de la Commedia dell'arte fue la aparición de las “máscaras”, es decir personajes prototípicos que se repiten en todas las historias. Algunos de estos fueron Arlecchino, el más famoso, un servidor humilde cuya principal característica era la agilidad física por lo que los actores que lo representaban debían desarrollar habilidades acrobáticas. Otro personaje fue Brighella, compañero de Arlecchino, más listo y pícaro (D'Amico, 1954).

<sup>20</sup> Este movimiento surge en 1988 a partir del interés de varios grupos de teatro de intercambiar experiencias, discutir sobre formas de producción y dinámicas internas del teatro popular. El acto inaugural fue en el Club de Gas del Estado de la localidad de Tigre. Además de los tres grupos mencionados, el MO.TE.PO. estaba conformado por Agrupación Humorística La Tristeza, Teatro de la Libertad, Compañía Teatral el Arco Iris Enojado, Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolmundo, Cooperativa Teatral Rayuela, Grupo de Teatro Encuentro, Grupo La Obra, Grupo Otra Historia, Grupo Teatral Dorrego.

callejero de grupos en la ciudad que tenían como espacio de presentación lugares al aire libre, generalmente plazas y parques porteños (Alvarellos, 2007; Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En 1988 se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires, el Festival Internacional de Teatro callejero, organizado por el MO.TE.PO. y por la Municipalidad de la Ciudad, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, lo cual da señales de reconocimiento por parte de agentes oficiales a estas actividades. Luego de este acontecimiento, se organizaron cinco ediciones del encuentro, pero a nivel nacional. El primero fue llevado a cabo en Villa Dolores, provincia de Córdoba y contó con el apoyo de la Municipalidad de esta ciudad (Alvarellos, 2007).

De esta manera, vemos que en el contexto de la postdictadura lo cultural adquirió un peso importante en el fomento de la participación, la recuperación de los espacios públicos y el encuentro entre ciudadanos y artistas. La década de los ochenta fue testigo de una ampliación en cómo se concebía a las políticas culturales y en una difusión del sentido antropológico de la cultura como modos de vida, con un énfasis mayor en la importancia de las identidades de grupos y sujetos. Asimismo, vemos que comienzan a configurarse instancias de articulación o interfaces entre iniciativas culturales de la sociedad civil —en nuestro caso tomamos corrientes de teatro callejero— y políticas culturales públicas.

## **2.2. EL GRUPO DE TEATRO CATALINAS SUR: POR LA ALEGRÍA, CONTRA LA MUERTE**

Como señalamos, uno de los grupos que formó parte del MO.TE.PO. fue el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, conformado en 1983 a partir de un grupo de vecinos congregados en torno a la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur<sup>21</sup> en La Boca. Esta asociación venía funcionando hacía algunos años, en el marco de la Cooperadora de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena del complejo habitacional Catalinas Sur. Sin embargo, durante la gestión del intendente de la última dictadura militar, el brigadier Osvaldo Cacciatore, las asociaciones autónomas de padres dentro de las escuelas fueron prohibidas y la mutual tuvo que continuar con su trabajo fuera de esta institución. A partir del deseo de organizar un taller de teatro en la mutual, los vecinos contactaron

---

<sup>21</sup> El Barrio Catalinas Sur —actualmente denominado Barrio Alfredo Palacios— es un barrio de alrededor de 2500 viviendas distribuidas entre edificios y casas bajas, ubicado entre las calles Necochea, 20 de septiembre, Ministro Brin, Juan M. Blanes, Caboto, Arnaldo D'Espósito, Pi y Margal y las vías del Ferrocarril General Roca, en el barrio de La Boca, ciudad de Buenos Aires, Argentina, inaugurado en 1965.

al director uruguayo Adhemar Bianchi que estaba radicado en el barrio desde 1973 con su familia.

Según relata Bianchi, la propuesta fue no seguir la modalidad de taller y directamente juntarse a hacer teatro en una plaza del barrio. En diciembre de 1983 el grupo ya estaba presentando su primer espectáculo en la plaza Islas Malvinas de La Boca. Esta presentación se realizó en el marco de una gran fiesta a la que asistió una multitud de vecinos y vecinas del barrio e inauguró una serie de encuentros teatrales que se realizarían durante años donde se organizaban fiestas vecinales que antecedían y sucedían a las obras del grupo. De acuerdo con lo que relatan quienes pudieron participar de aquellos festejos, la plaza se llenaba de vecinos de La Boca, pero también de otros barrios que fueron haciéndose eco de estos eventos populares. Como recuerda Alfredo Iriarte, integrante de Catalinas Sur desde sus inicios y coordinador teatral, “no tenía solamente que ver con una dramaturgia prolija. Era una potencia de 100 tipos en la calle, con 20 niños, con cantidad de músicos. Esa era la respuesta que tenía” (Entrevista a Alfredo Iriarte, 2017).

En 1990 el grupo ya estrenaba su primer espectáculo de elaboración propia, llamado *Venimos de muy lejos* en la misma plaza. Esta obra relata la llegada de los inmigrantes al barrio de La Boca y es una recreación de lo que fue la inmigración en la historia argentina. La elaboración de este espectáculo duró alrededor de 3 años y fue emblemático porque se construyó a partir de relatos y reconstrucciones de los vecinos y las vecinas que en algún lugar de su pasado familiar tenían un pariente que había “bajado de un barco” o que alguna vez habían escuchado historias de inmigrantes. La obra ofrece una visión de la inmigración en nuestro país contada desde lo local, desde los relatos transmitidos de generación en generación, leyendas del barrio y material histórico recopilado<sup>22</sup>. Asimismo, la apuesta por recuperar las miradas locales acerca de la historia oficial implicaba una búsqueda por disputar valoraciones y relatos hegemónicos, específicamente recuperando lenguajes artísticos desvalorizados desde los cánones hegemónicos clásicos como la murga, el

---

<sup>22</sup> Luego de su estreno en la plaza, *Venimos de muy lejos* se presentó en el teatro IFT, el Teatro de la Ribera de Buenos Aires, en Concepción del Uruguay, Santa Fe, Paraná, Galeguaychú, Villa Gesell, El Dorado, Posadas, entre otras localidades de nuestro país. Asimismo, se hicieron funciones en Santiago de Chile, fue parte de la programación del Primer Festival Internacional de Teatro en Buenos Aires, además de ser llevada a numerosas mutuales, clubes y ser presentada en Encuentros de Teatro Comunitario (Bidegain, 2007).

candombe, títeres, sainete y circo criollo.

Respecto de las estrategias narrativas, es interesante retomar las palabras del director que reflexiona acerca del sentido del teatro político en esta época y qué aspectos rescata de su propuesta como transformadores:

Yo venía del teatro independiente uruguayo, un teatro muy militante, de muy buena calidad técnica, pero que la realidad era que hacíamos teatro para un público... como es el teatro acá, para un público determinado. Poco público en relación a la población. Y yo decía: teatro político ¿para los ya convencidos? Tampoco nos convenía. Y ahí definimos una cosa importante, que a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís. Entonces, la forma de hacerlo en la plaza con vecinos y con esto de la celebración y de la memoria. Eso nos parecía más transformador que lo que es poder hacer Brecht (Entrevista a Adhemar Bianchi, 2016).

Como describíamos anteriormente, el teatro independiente en nuestro país se centró principalmente en prácticas dramáticas europeas, concibiéndose como un teatro “culto” que se rebeló contra una idea de la “cultura popular” representada por géneros teatrales como el sainete o el grotesco criollo tradicionalmente asociados al origen de nuestro teatro nacional. Al realizar una referencia al teatro del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, Bianchi se distancia de estas tradiciones teatrales que —de un lado y del otro del Río de la Plata— recurrieron a estos textos extranjeros para concientizar a los sectores populares respecto de su condición de clase.

Bianchi se posiciona diferencialmente sosteniendo que se trataba de propuestas destinadas a un público reducido —los “ya convencidos”— con el cual los artistas compartían ideas políticas. Por el contrario, construye una idea de un teatro político como una práctica que recupere las memorias locales y que retome aspectos festivos de lo popular antes de reproducir dramáticas extranjeras.

Lo que se rescata como político del teatro tiene que ver con la posibilidad de generar aquello que Dubatti (2003) denominó “convivio” refiriéndose al encuentro, la reunión de cuerpos presentes en un una encrucijada territorial cronotópica —una unidad de tiempo y espacio— cotidiana. Esto remite, según el autor, a un orden ancestral y transforma a los sujetos, ya que al estar en reunión establecemos vínculos y afectaciones conviviales. Es interesante

resaltar que cuando Bianchi sostiene que “a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís” destaca el carácter político que adquiere el componente reflexivo en las “performances culturales” (Bauman y Stoeltje, 1988; Bauman, 1992) de Catalinas Sur. La “celebración”, la “memoria” y el uso del espacio público se convierten en escenas, formas, géneros y códigos utilizados en la performance para transformar la experiencia, ordinaria y extraordinaria, en signos significativos y mensajes a través de los cuales el grupo puede transmitir, representar e interpretar la experiencia social. Por esta razón se señala a la performance como un evento metacultural, es decir, un medio cultural de objetivar la cultura y ofrecerla para su examen (Bauman, 1992). En este caso podemos ver cómo “eficacia” y “entretenimiento” (Schechner, 2000) se interrelacionan para proponer una forma emergente de pensar la politicidad en el teatro. Recordemos que Richard Schechner proponía pensar la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada en la que se interrelacionan continuamente ambos polos. Esto da cuenta de un sistema dinámico que permite el cambio, y existe constantemente una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento (Schechner, 2000).

El director de Catalinas Sur se distancia de un modelo de teatro político, de contenido más “intelectual”, vinculado a un modelo más canónico del teatro donde se privilegia el texto dramático y que, generalmente, está restringido a sectores que manejan ciertos códigos artísticos para proponer un teatro que sea convocante y participativo. Una propuesta de teatro que enfatiza sus aspectos rituales, donde el público es concebido como parte de la ceremonia, donde los temas que se presentan son afectivamente cercanos al público y se distancia del teatro como espectáculo al que se asiste en tanto observador.

Recordemos que hablamos de un contexto de apertura democrática en el que la promoción de la participación ciudadana y la democratización de la cultura era un objetivo que atravesaba gran parte de las propuestas culturales. Sin embargo, lo que empieza a proponer Bianchi es no solo realizar teatro en el espacio público, sino, además, imprimirle un carácter celebratorio —de aquí que las presentaciones del grupo solían estar acompañadas de la venta de comida y de la generación de un ambiente festivo—.

Para complementar, retomamos un fragmento de la charla brindada por el director en el II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente de 2013, Adhemar Bianchi definía al teatro comunitario de la siguiente manera:

Es un teatro de vecinos para vecinos. Grupos territoriales que

trabajan en su territorio, con su identidad, su memoria y siempre instigando que lo que hacemos es teatro. Y que, además, estar en los barrios, hacer un teatro amateur en el sentido francés de la palabra, amadores del teatro, no significa hacer teatro pobre para los pobres. Sino que significa la mejor calidad posible [...]. O sea que, lo que nos estamos planteando es que si el Teatro Independiente fue posiblemente uno de los movimientos más importantes en la Argentina, esta es una nueva forma de hacer teatro independiente donde este ha dejado el concepto de teatro de grupos para convertirse en teatro de cooperativas de actores que van de un lado para otro. Entonces, al no haber un teatro de grupos, el viejo teatro independiente ha ido cambiando. [...] Podemos decir que somos grupos independientes, no muy distintos de lo que eran los grupos independientes en su origen, donde la gente vivía de otra cosa y le dedicaba su alma y su corazón al teatro” (Adhemar Bianchi, II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, 2013).

El director de Catalinas Sur sitúa al teatro comunitario dentro del campo teatral haciendo hincapié en que el objetivo de estos grupos es hacer teatro y se posiciona en este campo al vincularse con lo que él considera “uno de los movimientos más importantes en la Argentina”, el Teatro independiente. Sin embargo, sostiene que este movimiento actualmente habría abandonado sus ideales originales, los cuales sí estarían presentes en el teatro comunitario. Recordemos que el teatro independiente surge como respuesta a la comercialización creciente que estaba teniendo la actividad. De esta forma, quienes lo impulsaron se propusieron desarrollar este arte sin que estuviera guiado por fines de lucro, pero recuperando la calidad artística de las producciones que supuestamente se estaba perdiendo. Bianchi rescata el ímpetu independiente del teatro, el no sometimiento de la actividad a lo económico, separando lo que produce dinero y lo que se hace con el “corazón”, pero se distancia de la realidad actual de este movimiento diciendo que se ha perdido el carácter de “grupo”. Entendemos que lo que así construye es una “tradicción selectiva” en la cual “[...] ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos”. (Williams, 2009:153). Así, selecciona elementos como la calidad artística —no es un “teatro pobre para pobres”—, la independencia, el trabajo

cooperativo, estableciendo un sentido de continuidad entre el pasado del teatro independiente y el presente del teatro comunitario legitimando esta práctica.

### **2.3. EL GRUPO DE TEATREROS AMBULANTES LOS CALANDRACAS: AL RESCATE DEL PAYASO**

En 1988 se conforma el Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas que, como señalamos, también formó parte del MO.TE.PO. Este se originó a partir de la iniciativa de un grupo de egresados del Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda<sup>23</sup> y constituyó el núcleo a partir del cual en 1996 se crearía el grupo de Teatro Comunitario denominado Circuito Cultural Barracas siguiendo la experiencia de los vecinos de La Boca.

Corina Busquiaz, integrante de Los Calandracas desde sus comienzos y actualmente coordinadora del Circuito Cultural Barracas, relata el comienzo de este colectivo:

De entrada queríamos hacer un grupo de payasos. O sea que no decimos “clown”, decimos “payaso”. Porque investigar en lenguaje del género del payaso argentino, ¿viste? El payaso “decidor”.

—¿Por qué payaso y no clown?

—La diferencia por ahí está en que tomamos más el payaso argentino, Pepino 88, el que dice cosas, el que denuncia. Bueno, por algo Ricardo<sup>24</sup> estuvo en una agrupación que se llamaba La Podestá<sup>25</sup>. Estuvo todo ese armado en los 70, donde para un artista el compromiso político estaba todo unido, no estaba separado. Lo que pasa es que después de todo lo que nos pasó... Decíamos, “no, pero nosotros no queremos...”. O sea, teníamos claro que no queríamos hacer teatro panfletario, pero

---

<sup>23</sup> Por aquel entonces conformado por Ricardo Talento, Corina Busquiaz, Mariana Brodiana, Rafael Zicarelli y Ana Postigo.

<sup>24</sup> Refiriéndose a Ricardo Talento, director de Los Calandracas y del posterior grupo de teatro comunitario el Circuito Cultural Barracas.

<sup>25</sup> Colectivo cultural que tuvo existencia entre 1971 y 1974 con actividad más acentuada como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli que postulaba la candidatura de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973. La agrupación se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo (Verzera, 2013).

queríamos hacer un tipo de teatro que llegara, que conmoviera, que despertara conciencias, que abriera mundos, que despertara la sensibilidad, que nos reencontrara. Y entonces ¿qué mejor que un payaso? La mirada de un payaso es como la mirada de un niño, de la total inocencia. Y que a través de un payaso se pueden decir muchísimas cosas. Como que la primera palabra fue la ternura y la comunicación con el otro (Entrevista a Corina Busquiaz, 2015).

Como señalamos anteriormente, la década de los ochenta vio desarrollar varias vertientes teatrales que, si bien en un momento se cruzaron, con los años fueron siguiendo trayectorias divergentes. Muchos artistas incursionaron en el lenguaje del clown como una novedad de la época tratándose de un lenguaje que abría nuevas formas de construir teatralidad y expresarse. Recurrir a este tipo de lenguajes escénicos tenía que ver con situar la expresión y la exploración corporal en el centro de la escena y apostar a la provocación y a la transgresión a través del humor. Frente a este protagonismo de lo corporal, Los Calandracas rescataban la tradición del payaso “decidor”, de Pepino 88, emblema del payaso argentino que sin perder el recurso del humor ejecutaba monólogos de sátira política.

Esta referencia no solo revaloriza la tradición históricamente deslegitimada del actor popular —aquella que tuvo sus comienzos en el circo criollo y las piezas del llamado “género chico” que reseñamos al comienzo del ensayo—, sino que también tradicionaliza su discurso y legitima su práctica frente a otras vertientes teatrales de la época que apostaban a técnicas novedosas en el campo. La vinculación de una práctica o un discurso a un género construye “relaciones intertextuales” (Bauman y Briggs, 1996; Kristeva, 2002) que vinculan el discurso de los actores con otros textos o modelos presentes en el imaginario de quienes se comunican. La forma en que estas relaciones son manipuladas por los sujetos genera brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo con los objetivos de quienes se remiten al género. En la narrativa que presentamos aquí, la referencia al género del “payaso argentino” funciona minimizando las brechas entre el discurso de la entrevistada y una tradición teatral, lo cual legitima su práctica y actúa construyendo un “nosotros”.

Sin embargo, Busquiaz también abre una brecha intertextual respecto de lo que llama un teatro “panfletario” haciendo referencia al teatro de propaganda política o *agitprop* que construye mensajes directos y explícitos,

sin metáforas acerca de la realidad. Este tipo de modalidades teatrales, como ya señalamos, fue una de las estrategias más populares entre los colectivos de teatro militante en los años 70. Es necesario tener en cuenta que el campo teatral venía de una época atravesada por las persecuciones y desapariciones sufridas por parte de artistas con un compromiso político explícito. Durante los años 70 se había producido una fuerte politización en el campo artístico local y en el ámbito del teatro surgieron experiencias que buscaban poner este género artístico al servicio de la lucha política. En este sentido, diferenciarse de un teatro “panfletario” implica también cuestionar una idea del arte y del teatro en particular que deja de lado aspectos estéticos entendiéndolo como “herramienta” o “instrumento” al servicio de un mensaje político.

### **3. El Teatro comunitario: tendiendo puentes entre pasado y presente en el campo teatral**

La década de los ochenta se presenta en el campo teatral como una época marcada por el ímpetu de muchos artistas que buscaron reencontrarse tanto con la ciudadanía como entre sí. Por un lado, hubo una apuesta hacia la recuperación del espacio público, luego de tantos años de terror y censura, como una estrategia para acercar el teatro a la gente y, por otro lado, una elección de volver a agruparse y elaborar obras de manera colectiva. Se generalizó un interés por indagar en distintas formas del folklore urbano, géneros populares desconocidos y por muchos años despreciados por los artistas de un género escénico legitimado y hegemónico como el teatro. Como señala Alicia Martín, “artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural estéticas más directas y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas” (Martín, 1999 en Morel, 2011: 68). Como ya señalamos, esta búsqueda de participación también atravesó a las políticas culturales del recuperado gobierno constitucional desde 1983, a través del diseño de programas de democratización cultural y también del apoyo y financiación brindado a festivales y encuentros organizados de manera conjunta con grupos de la sociedad civil (Winocur, 1993; Rabossi, 1997; Alvarellos, 2007).

Como pudimos ver, los años postdictatoriales fueron muy prolíficos en lo que hizo al arte callejero, al cruce de lenguajes artísticos y la transgresión de modelos teatrales establecidos. La vertiente que analizamos representada por los grupos que conformaron el MO.TE.PO. nos da una idea del contexto en el

que comenzaron sus actividades los primeros grupos de teatro comunitario, con el objetivo de ocupar la calle de manera festiva. En este sentido, creemos que a lo largo de estos primeros años se fue afianzando y delimitando la práctica del teatro comunitario. En un principio esta práctica se acercaba al resto de las iniciativas que conformaron el MO.TE.PO. y compartía su forma de comprender el teatro popular.

A partir de las entextualizaciones que recuperamos tanto de Adhemar Bianchi como de Corina Busquiaz, podemos analizar la construcción de relaciones intertextuales —conexiones dialógicas que vinculan un discurso con otras épocas, lugares o modelos— entre lo que hoy es el teatro comunitario y otros géneros teatrales. En este sentido, entendemos que las referencias que nuestros entrevistados establecen en sus discursos respecto de ciertas etapas de la historia del teatro no constituyen simples menciones, sino que tienen que ver con la construcción de un relato en el que se realizan sucesivas aproximaciones a modelos del hacer teatral que analizamos al comienzo del presente trabajo. Es decir, estos discursos retoman de modo selectivo la larga tradición de la ciudad de Buenos Aires para identificarse como seguidores de algunas de estas tradicionalizaciones.

Señala la lingüista Elinor Ochs (2000), que los relatos constituyen mucho más que un orden de sucesos, ya que procuran un sentido de continuidad de los sujetos y de las sociedades. Es esta búsqueda de sentido lo que organiza su construcción y, por esto, los relatos son más interpretaciones de sucesos acaecidos que su descripción (Ochs, 2000). Son las emociones que los hechos recordados despiertan en nosotros las que construyen la trama de esas historias relatadas y las hacen significativas.

En los fragmentos que retomamos de Bianchi vimos cómo este director presenta lo político del teatro comunitario vinculándolo a lo ceremonial y a lo grupal, al encuentro entre sujetos que genera el teatro como actividad, algo que se estaría perdiendo hoy en día y el teatro comunitario recupera. La falta de convocatoria que tendría el Teatro independiente en la actualidad y su carácter poco abierto y participativo es lo que se presenta como “lo otro”, frente a lo que se construye como “nosotros”. La definición de lo que se considera teatro comunitario implica la identificación y la diferenciación. La identidad emerge y se afirma solo en la confrontación con otras identidades durante la interacción social; la identidad constituye un “nosotros”, y, a la vez, uno o varios “otros” de los que los sujetos se distinguen y con los que marcan un límite. La identidad no existe sin el otro, sin alteridad, sin un afuera constitutivo”

(Hall 1996, en Infantino, 2012). Como analizamos, elementos como lo celebratorio, la memoria o el uso del espacio público se utilizan reflexivamente en las actuaciones del grupo Catalinas Sur para hacer referencia al poder transformador del teatro.

Se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo críptico, inaccesible, o solo accesible para los que “pueden” o “saben” comprender. En definitiva, la diferenciación entre “cultos/incultos”, que habría marcado a otras variantes históricas del género, se consolida como marca identitaria de distinción.

Corina Busquiazio rescata el género popular del payaso recordando el fuerte vínculo entre lo circense y lo teatral que tanto peso tuvo en la construcción de un “teatro nacional” haciendo referencia a uno de los personajes emblemáticos, Pepino 88, lo cual legitima la práctica de Los Calandracas frente a otras vertientes teatrales de la época. Sin embargo, lo que recupera la actriz y coordinadora es el poder político de este género popular al recordar los monólogos de denuncia de aquel personaje. Selecciona algunos rasgos genéricos para tradicionalizar su práctica. No obstante, abre una brecha intertextual al aclarar que no buscaban realizar un teatro panfletario.

De esta forma, tanto Bianchi como Busquiazio legitiman y definen su práctica insertándose en una tradición teatral que los precede. Esta tradición provee a ambos de un repertorio de rasgos genéricos, algunos de los cuales son seleccionados y hechos explícitos recontextualizando lo que se entiende por teatro popular y, al rechazar otros, construyen su identidad.

Estas definiciones no dejan de insertarse en un campo teatral donde se despliegan disputas en torno a un capital artístico (Bourdieu, 1990) que determina la pertenencia y la posición dentro de él, así como lo que en definitiva se entiende por “teatro”. No olvidemos que, como señalábamos, el campo teatral en la ciudad de Buenos Aires se ve atravesado por la construcción de jerarquías sobre la base de nociones de “alta” y “baja” cultura que inciden en la valoración de las diferentes propuestas teatrales. En el contexto postdictatorial, rescatar “lo popular” y reivindicarlo significaba una legitimación de la propia práctica teatral en un escenario de fomento a la participación entendida como democratización del acceso a producciones culturales. Sin embargo, los diferentes sentidos que lo popular adquiere es donde se vislumbran las disputas por el reconocimiento y la legitimación. En este sentido, lo popular puede remitir a la masividad comercial, a lo auténtico y lo local, así como a un

sentido político-transformador —entre tantas otras concepciones—.

Ahora bien, como sostiene Stuart Hall, estas formas culturales no existen en términos de autonomía absoluta o autenticidad por fuera del campo de las relaciones de poder en un período determinado. Así, “el significado de una forma cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma” (Hall, 1984: 8). Por el contrario, lo que en un momento se comprenda como cultura popular o dominante dependerá de las relaciones de poder que sostengan esa diferencia y cómo se incorporen esos símbolos o formas en cada categoría. Es decir, lo que importa no es tanto el contenido, sino la incidencia en la lucha de clases en y por las formaciones ideológicas, o las cuestiones de cultura y hegemonía (Hall, 1984).

## **Bibliografía**

- Alvarellos, Héctor (2007) *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bauman, Richard (1992) "Performance". En: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. A Communications - centered Handbook. Oxford University Press, New York Oxford.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (1996) "Género, Intertextualidad y Poder Social". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* No 11. Buenos Aires. 1996. Pp. 78 -108.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (2000 [1990]) "Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y vida social". En: *Annual Review of Anthropology*, N° 19. Traducción de Dra. Corina Courtis. En: Ficha de Cátedra. Etnolingüística, FfyL, OPFyL, UBA.
- Bauman, Richard y Stoeltje, Beverly (1988) "The Semiotics of Folkloric Performance". En: *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (eds.). York-Amsterda: Mouton de Gruyter.
- Bidegain, Marcela. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, Marcela; Marina Marianetti y Paola Quain (2008) *Vécinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Boal, Augusto (1974) *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos". En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. Pp. 135-141.
- Briski, Norman (2005) *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Canale, Analía (2007) "Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones", en: *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Antropofagia. Pp. 109-144.
- Crespo, Carolina, Losada, Flora y Martín, Alicia (2007) "Introducción", en: *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Ed. Antropofagia. Pp. 5-11.
- D'Amico, Silvio (1954) *Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada.
- Del Mármol, Mariana (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología.

- Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Dubatti, Jorge (2002) “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción”. En: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura* (1983-2001). Micropoéticas I. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp.3- 72.
- Dubatti, Jorge (2003) “Introducción. El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2001)” En: *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: micropoéticas II*, Jorge Dubatti (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp. 3-53.
- Hobsbawn, Eric y Terrence Ranger (1989) *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Infantino, Julieta (2012) *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Kristeva, Julia (2002) *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Leonardi, Yanina Andrea y Lorena Verzero (2008) “La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años 70”. En: *Revista Telón de Fondo*, N° 8. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-%EF%BF%BD70.html> 06/08/2013.
- Leonardi, Yanina Andrea (2010) “Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)”. *Revista Telón de Fondo* N° 11. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero11/articulo/268/disidencias-y-modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html> 06/08/2013.
- Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni y Griselda Vignolo (1974) *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Martín, Alicia (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Martín, Alicia (2008) *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Menazzi, Luján (2008) “Construyendo al barrio: la postulación del barrio como

territorio político durante la transición democrática”. *Revista Argumentos*, N° 10. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Disponible en: <http://revistasiiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/65>

Mercado, Camila (2015) *Vecinos y actores en el teatro comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Mimeo.

Mercado, Camila (2016) “Dinámicas de definición en el teatro porteño: entre lo culto y lo popular”. En: *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*, vol.23, año XII. Pp. 15-31. ISSN 1669 - 6301. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero23/articulo/593/dinamicas-de-definicion-en-el-teatro-portenio-entre-lo-culto-y-lo-popular.html>

Morel, Hernán (2011) *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado de Antropología, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Mimeo.

Moreno Chá, Ercilia (2003) “Gabino Ezeiza: payador legendario”. En: *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Temas de Patrimonio 7, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la ciudad de Buenos Aires, Pp. 225-234.

Ordaz, Luis (1999) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Pelletieri, Osvaldo (1999) *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

Pérez, Irene (1996) *El grotesco criollo: Discípulo-Cossa*. Colección Literaria Leer y Crear. Buenos Aires: Colihue.

Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Proaño Gómez, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Rabossi, Fernando (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo.

Romano, Eduardo (1995) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires: Colihue.

Santos, Bárbara (2017) *Teatro del oprimido. Raíces y alas: una teoría de la praxis*. Barcelona: Kuringa.

Schechner, Richard (2000) “Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia

- y entretenimiento”. En: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, Libros del Rojas. pp. 21-71.
- Seibel, Beatriz (1993) *Historia del circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Seibel, Beatriz (2006) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Trastoy, Beatriz (1991) “En torno a la renovación teatral argentina de los años 80”. En: *Latin American Theatre Review* - Spring 1991. Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Kansas. Pp. 93-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853-20/10/2011>
- Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Williams, Raymond (1994 [1981]) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2009 [1977]) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Winocur, Rosalía (1993) “Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)”. En: *Revista Perfiles Latinoamericanos*, N° 3. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México. Pp. 97-118.



# **TITIRIBIÓTICOS**

## ESTRATEGIAS PARA CAMBIAR EL MUNDO

---

**Cristian Palacios**

## CRISTIAN PALACIOS

(BUENOS AIRES)

Dramaturgo, escritor, director, actor e investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general. Doctor en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires, se desempeña además como gestor cultural y dirige el Festival Internacional de Teatro PIROLOGÍAS en las afueras de la Ciudad de Buenos Aires, festival que ha recibido a lo largo de sus once ediciones, a grupos, investigadores y artistas de cuatro continentes. Ha publicado dos novelas, dos libros de poesía, numerosas obras de teatro, y una veintena de artículos académicos en diversos libros y revistas especializadas. Como dramaturgo ha estrenado más de diez obras de su autoría, en Argentina, México, Perú, España, Francia, Bélgica, Sudáfrica, Cuba y Centroamérica, muchas de las cuales fueron premiadas nacional e internacionalmente. Su primera novela *Mundo Bilina*, finalista del premio de Novela El Barco de Vapor, ha sido publicada simultáneamente en Argentina y en México. Su segunda novela, *Margarana*, obtuvo el tercer premio en el V Concurso de Novela “Los Jóvenes del Mercosur”.

## TITIRIBIÓTICOS

### ESTRATEGIAS PARA CAMBIAR EL MUNDO

#### 1

Aquello que llamamos teatro social corre el riesgo común a todas las disciplinas que conjugan términos de campos diferentes y que algunos podrían hasta juzgar como antitéticos, el de no caer bien ni a unos ni a otros. El de no ser lo suficientemente teatro para los creadores teatrales y el de no inmiscuirse lo suficientemente en el terreno de lo social para todos aquellos que trabajan en este. Por un lado, algunos argumentarían —me decantaré luego, en mayor o menor medida, por esta posición— que todo teatro, por principio, es social en tanto es parte de una sociedad en la que se desarrolla y en tanto y en cuanto solo puede ponerse en práctica en forma colectiva —del mismo modo que todo teatro es también político, ideológico, educativo, etcétera.—. Pero además, y esto es mucho más importante, todo teatro cumpliría, de una u otra manera, las funciones atribuidas al teatro social. En este sentido, el mal de este tipo de teatro consistiría en sacrificar la estética al servicio de una ética. Poner al arte unos límites y una finalidad que lo condicionan. Que lo reducen a no ser más que un pálido reflejo de sí mismo cuando, paradójicamente, sería en sus atributos como teatro *per se* donde se hallaría su mayor capacidad para cambiar (para bien) el mundo en que vivimos.

Por el otro lado, se podría argumentar que no hay suficiente compromiso social en el teatro que lleva ese nombre. Este caería en la trampa en la que suele caer —con sorprendente insistencia— una parte del progresismo optimista que insiste en hacer oídos sordos a las urgencias que atraviesan una determinada comunidad siempre en aras de asegurar para aquella la supervivencia de unos determinados valores que imperan en la nuestra. Algo así le sucede a Anton Marvelton (Steve Buscemi) en el maravilloso film humorístico *The incredible Burt Wonderstone* (2013) cuando al intentar llevar magia a aquellos remotos parajes de Camboya, donde los niños no tienen comida y agua potable, descubre que estos no necesitan magia, sino comida y agua potable [Anton Marvelton: *I go to places where the children have neither food nor clean water and I give them magic. Reporter in Cambodia: Do you also give them food and clean water? Anton Marvelton: Well, no, I'm a magician - I bring magic*]. El teatro se nos aparece como la menos urgente de las

necesidades en un país, un continente y un mundo donde amplios sectores de la población carecen de los recursos más básicos. Este dilema es absolutamente falso desde el punto de vista político —cuando se lo invoca, por ejemplo, desde las esferas de la gestión estatal como excusa para la supresión de programas de gobierno—, pero para nada inválido desde un punto de vista estético, en tanto y en cuanto implica poner en cuestión el sentido de nuestra actividad, aun para quienes nos dedicamos al teatro sin ningún fin social específico.

El siguiente trabajo intenta canalizar algunas de estas inquietudes a través del análisis de una experiencia de teatro social que tuvo lugar en la Provincia de Buenos Aires entre 2011 y 2014: el programa Titiribióticos, cuyas líneas generales parecen, a primera vista, muy simples: la realización de espectáculos de títeres para niños internados en hospitales públicos de la provincia<sup>1</sup>. El espectáculo era realizado al pie de la cama, en un intercambio cara a cara entre niños y artistas, a partir de la transformación de alguna clase de material quirúrgico que se resignificaba entonces para la creación de los objetos manipulables. Lo que los Titiribióticos se proponían, ante todo, era contar una historia. Llevar adelante una pequeña obra de teatro en miniatura. Las herramientas con las que sus integrantes se preparaban apuntaban todas a adquirir estrategias para que el espectáculo pudiera ser llevado a cabo. Cosa que no siempre sucedía. A veces el dolor era más fuerte (los Titiribióticos eran conscientes de que la magia o el teatro no podían suplantar la necesidad de comida y agua potable).

Se trata, por lo tanto, de aquella variedad del teatro con fines humanitarios que se practica en hospitales, por lo general a manera de paliativo o como complemento terapéutico. Pero la experiencia de los Titiribióticos nos permite trazar algunas hipótesis respecto de aquello que llamamos teatro social como un todo, ya se realice en cárceles, en villas o en manicomios, ya sea creado por un grupo de profesionales para presentarlo ante una comunidad específica, ya se constituya de manera vocacional como expresión genuina de un grupo social determinado. Lo que intentaremos demostrar, a partir del análisis de

---

<sup>1</sup> Debido al cambio político en la gestión de la Comedia, la experiencia no pudo luego ser reflotada. Un desprendimiento de Titiribióticos, rebautizado como Titirinautas, siguió funcionando empero en los alrededores de La Plata, de manera reducida, hasta agosto de 2017.

este proyecto, es el potencial transformador, no solo terapéutico, que tiene la verdadera experiencia estética. Lo que distingue a los Titiribióticos de algunos otros programas similares es que aquí lo social no obtura las posibilidades del teatro en su expresión más pura. En este sentido, el teatro social, aquel que se practica en condiciones de urgencia, tiene también mucho que enseñar a los creadores del teatro a secas, puesto que todo teatro, en mayor o menor medida, es esa apuesta contra la muerte que caracteriza al teatro de trinchera o barricada. La labor de los titiribióticos interpela a los creadores e investigadores del teatro y el arte, tanto en espacios formales como no formales; y nos presenta nuevas preguntas sobre el fin último de todo lo que hacemos.

## 2

¿Para qué nos contamos historias? Para combatir la rutina. Para no aburrirnos. Para estar juntos. Para no tener miedo por las noches. Espero que se me permita apelar aquí a una paradoja que resuelve aquella antigua dicotomía entre teatro y literatura: escribiendo historias, que por lo general se escriben y se leen en soledad, buscamos estar menos solos. Y al hacer teatro, una actividad que no se puede hacer sino en compañía, al amparo de la mirada del otro, lo que buscamos es encontrar nuestra propia intimidad. Hallarnos a nosotros mismos. De allí que en última instancia pueda pensarse en la literatura como en la infancia del teatro, ese antes al que no tenemos acceso sino en la pobreza inherente del recuerdo. Cuando menos del teatro, tal y como lo entendemos hoy en día<sup>2</sup>. Y también en que el teatro pueda concebirse como una cierta infancia de la literatura. Como ese puro acto performático del que toda literatura, empezando por la poesía, parece proceder.

Existen otras razones de peso considerable por las que solemos contar historias: para cambiar la realidad, por ejemplo, para entender lo que nos

---

<sup>2</sup> Es decir, de ese teatro que no se resigna a ser la mera transposición de un texto previo. Hoy sabemos que la verdadera pericia de un artista del teatro se encuentra en la puesta en escena, con todo lo que eso incluye, y no en el material lingüístico previo. Aunque aceptando esa circunstancia debemos concluir por fuerza que el teatro, tal y como hoy lo conocemos, tiene poco más de un siglo de historia. Pues comienza a existir en el momento en que se considera que la creación artística teatral propiamente dicha se encuentra en la concatenación de ciertos elementos sobre un espacio específico y por un lapso de tiempo limitado. El teatro no sería entonces un arte milenario, si no una de las formas más contemporáneas del arte que conocemos.

pasa. Para cambiar la realidad, en definitiva, tratando de entender lo que nos pasa. César Aira dice: “Todo buen escritor, todo escritor de verdad, es útil para nuestras vidas, aunque nos falte solo un minuto para morirnos. Y eso, por lo general, es todo lo que nos queda. Un minuto. Me pregunto si no podría invertirse esta consigna y pensar que ese minuto restante es útil también para que una historia más se abra paso en el mundo<sup>3</sup>.”

Porque, ¿cuál es el sentido de una narrativa? ¿Dar significado a nuestras experiencias de vida? ¿Y no podría pensarse también que son esas experiencias de vida las que llenan de sentido una narrativa? ¿Será que los hombres y las mujeres vamos por ahí, como se dice, contando historias? ¿O será más bien que, como pensaba Levi-Strauss respecto de los mitos, son esas historias las que se cuentan a sí mismas a través de las mujeres y los hombres, son esas historias, ellas, las que nos cuentan a nosotros? (Levi-Strauss 2002).

En las páginas que siguen intentaremos mantener estas preguntas como un norte que pueda guiarnos a través del relato de un proyecto artístico bastante singular. Y aunque la pregunta, cuando es sincera, implica un cierto territorio de duda, un lugar de incertidumbre, comenzaremos por una certeza. Una hipótesis que esperamos poder llegar a demostrar en este ensayo. La hipótesis de que aquello que llamamos una experiencia artística resulta de importancia vital en nuestras vidas. Para que no pueda prestarse a malentendidos (aunque la comprensión, sea, como se sabe, solo un caso particular del malentendido) será necesario aclarar qué entendemos por “experiencia artística” y a qué nos referimos cuando decimos “importancia vital”. Para ello debemos apelar a otra paradoja (por lo menos en apariencia) relacionada con el asunto principal de este artículo y en correspondencia con la hipótesis que acabamos de enunciar. En dicha paradoja se encierran algunas de las contradicciones que se nos presentan al intentar pensar un proyecto como el de Titiribióticos. Se trata de un programa con fines solidarios, cuyos principios generales parecen muy simples a primera vista: realizar espectáculos de títeres para niños internados en

---

<sup>3</sup> Dice María Elena Walsh: “La lectura no da plata, no da prestigio, no es canjeable, no sirve para nada. Es una manera de vivir, y los que de esa manera vivimos querríamos inculcarla en el niño y contagiarla en el prójimo, como buenos viciosos [...] Nada quisimos ganar con la lectura, sino seguir leyendo. Solo aspiramos a no morir antes de llegar al final de *Los miserables*. Por ese hábito perdimos trenes, empleos, novios, concursos, status, ascensos y días de sol (citado en Garralón 2004)”.

hospitales públicos. Es, por un lado, una experiencia de acción social y, por otro lado, una experiencia de teatro para niños o teatro infantil, como suele decirse.

Por lo general uno y otro, el arte con fines sociales y el arte dedicado a los niños resultan excluidos de aquel dominio al que denominamos Arte, con mayúsculas. En el primer caso, porque la cuestión artística, de la que se supone que en el Arte debe ser un fin en sí mismo, resulta subordinada a expensas de unos resultados que se pretenden conseguir (políticos, sociales, pedagógicos, etc.); mientras que en el segundo caso el foco de atención está puesto en los posibles destinatarios, sin que se pretenda de estos que lleguen a alguna conclusión predeterminada, cambien su conducta o mejoren su calidad de vida. Es que, al parecer, el Arte con mayúsculas no puede ni debe subordinarse a nada: ni a la consecución de unos fines predeterminados, ni a limitar sus recursos para adaptarse a la comprensión de unos espectadores que aún no pueden gozar plenamente de sus beneficios. Se trata de dos conjuntos de problemas diferentes: por un lado, el problema del arte en su relación con la sociedad, del arte en su relación con lo político, y, por otro lado, el problema de la infancia y la cultura, o de la relación entre infancia y cultura.

Pues bien, la paradoja (aparente) podría enunciarse de esta forma: si bien consideramos que el arte o alguna clase de experiencia artística resulta fundamental para nuestra existencia como hombres y mujeres, solo podremos afirmar tal cosa de aquellas experiencias artísticas que no tienen otro fin que la experiencia artística en sí misma. En otros términos diríamos que solo el Arte escrito con mayúsculas, sin alguna otra finalidad específica, es lo que resulta realmente necesario en un sentido que esperamos aclarar un poco más adelante. Con la salvedad de que la oposición, así planteada, resulta engañosa, dado que pretende la existencia de un arte no-subordinado-a alguna otra cosa. Pero resulta fatal que el arte, con mayúsculas o con minúsculas, se encuentre siempre atado a alguna clase de parámetros por los que resulta determinado qué cosa es arte y qué no, y en consecuencia qué métodos va a utilizar para llegar a serlo. De modo que la exclusión del teatro social o de cualquier otra práctica creativa con fines humanitarios del terreno del gran arte responde más bien a un prejuicio de una y otra parte que a las posibilidades inherentes a dichas prácticas.

Dispensémonos del problema de definir el arte y sus variantes y avancemos sobre la idea de que existen ciertas operaciones imaginarias que por consenso

solemos incluir en el dominio de lo artístico<sup>4</sup>. Por ejemplo, la producción de vastos territorios de ficción y su unificación en una estructura que adquiere la forma de una *fábula* (en el sentido aristotélico) o relato. Por ejemplo, los recursos que un actor, un director de cine o un historietista utilizan para comunicarlo. Por ejemplo, la toma de posición frente al lenguaje con el que se lo comunica. Si el caso de los Titiribióticos nos resulta tan interesante, es porque justamente son esta clase de operaciones las que constituyeron el punto de partida de su proyecto y no simplemente un medio que tenía que ser justificado. Su objetivo era contar una historia y era con ese fin que se preparaban. Dado que la historia solo podía ser contada si se producían las condiciones adecuadas, aprender a reconocer esas condiciones y cambiar las reglas del juego, si estas cambiaban, fue una de las premisas de su trabajo en los hospitales. Porque además, en sus cuatro años de trayectoria, los Titiribióticos aprendieron que contar una historia es siempre una batalla contra el tiempo y contra la muerte. Y tenían que obrar en consecuencia.

### 3

Gestado por Omar Álvarez, Roxana Bernaule y Vanina Grossi, con financiamiento de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Titiribióticos nació a partir de la propia experiencia hospitalaria de Roxana como paciente. En las largas horas de espera de aquellas interminables noches de internación. En esos espacios hostiles habitados por el dolor. Roxana encontraba alivio en los pequeños espectáculos y juegos que Vanina, al otro lado del vidrio que las

---

<sup>4</sup> A grandes rasgos, la actitud del arte en el siglo XX, del que somos herederos, ha consistido en oponerse a cualquier principio de determinación con el que pretendiera encasillárselo. Tomado como una noción transhistórica, es decir, intentando comprender desde la actualidad lo que el arte ha implicado para todas las épocas desde que el hombre es hombre —algo insensato desde donde se lo mire— puede establecerse que el arte realiza alguna clase de trabajo con el sentido a partir de determinadas prácticas discursivas. La música lleva al máximo las potencialidades de la ejecución musical. La literatura opera sobre el sentido del lenguaje y la escritura para transformarlo, modificarlo o cuestionarlo. “La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de modos de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos” (Rancière 2011: 20). El sentido del arte es el arte del sentido. Su trabajo se da en el plano de los significados y las significaciones. El arte se mete con el mundo.

separaba, realizaba para ella. Ambas pensaron entonces en la capacidad del arte para mitigar la angustia de aquellos niños y niñas que tenían que enfrentar un proceso semejante. Juntas acudieron a Omar Álvarez, fundador e impulsor del Centro Cultural Espacios, un pequeño polo de cultura situado en el barrio de Villa Ballester, en el gran conurbano, además de talentoso y reconocido títritero. Entre los tres fueron pergeñando el proyecto que finalmente fue elevado a la Comedia de la Provincia de Buenos Aires cuyo director de entonces, Siro Colli, decidió adoptarlo como propio y darle los canales de financiamiento e institucionalización que precisaba<sup>5</sup>. Durante cuatro meses, ocho títriteros profesionales, egresados de la Universidad de San Martín o de la Escuela de Títriteros del Teatro San Martín, investigaron las relaciones entre los procesos de creación artística y los procesos de recuperación de niños en estado de internación prolongado, con el objeto de crear espectáculos breves que debían realizar en las locaciones asignadas, en un intercambio de uno a uno.

No se trataba de explorar las virtudes del arte como método terapéutico (no hubo médicos en el proyecto), sino de contar una historia, realizar un espectáculo. “Lo que queríamos hacer —dice Roxana— era crear pequeñas obras de teatro de corta duración, de no más de diez o quince minutos. Lo importante era que fueran obras. Espectáculos con principio, nudo y desenlace”. (Comunicación personal). Como las obras iban dirigidas a niños que no podían salir de sus camas, la idea de un gran salón o pabellón quedaba descartada. Había que hacerlas al pie de la cama, en la interacción cara a cara entre un títritero y un paciente, acompañado, a lo sumo, por algún familiar, enfermero o médico. Se trataba de extraer el máximo potencial creativo en el intercambio más sencillo. Generar entre artistas y espectadores la misma relación que entre padres, madres e hijos a la hora de contar un cuento para dormir o cantar una canción de cuna. De allí el lema que los acompañó durante sus cuatro años de existencia: lo máximo de lo mínimo.

---

<sup>5</sup> El programa se desarrolló casi enteramente en hospitales de La Plata y el conurbano bonaerense, es decir, en la región que rodea a la ciudad de Buenos Aires. Es esta una región históricamente constituida a partir de asentamientos de poblaciones provenientes tanto del interior del país como de migraciones europeas al comienzo del siglo XX a las que se sumaron posteriormente migraciones de países limítrofes en las últimas décadas. Se trata, por lo tanto, de una región singularmente heterogénea compuesta ya por barrios de clase media, ya por asentamientos precarios, ya por zonas altamente industrializadas, ya por barrios cerrados de alto poder adquisitivo.

Esas obras tenían, además, que narrar una historia. Eligieron para ello volver sobre la antigua estructura dramática del camino del héroe, desarrollada por Joseph Campbell en su clásico libro *El héroe de las mil caras* (1992). Toda acción quedaba predeterminada entonces por la consecución de un objetivo cuya meta final era la redención del personaje. A partir de un camino lleno de obstáculos, el protagonista recompone su relación con su propia mortalidad. Y a partir de esta recomposición, con la sociedad que lo rodea. Las piezas de los Titiribióticos eran aristotélicas, no solo en el sentido en que la acción y los caracteres que la ejecutaban quedaban subordinadas al poder totalizador de la trama, sino también porque se buscaba deliberadamente el poder catártico de la fábula, en la resiliencia de un personaje central con el que pudiera identificarse aquel niño que miraba desde la cama.

Otra de las premisas de creación era que cualquier elemento utilizado en la escena tenía que surgir de la transformación de alguna clase de material quirúrgico: jeringas, guantes de látex, frascos de píldoras. Elementos por lo común asociados al dolor se transformaban en pingüinos, animales fantásticos, personajes extravagantes. A través de estas metamorfosis, se buscaba operar un cambio en la forma en que los niños percibían esos objetos. Generar las condiciones para que la imaginación pudiera abrirse paso en un territorio hostil<sup>6</sup>. Se trata de uno de los principios más elementales de la práctica artística: el cambio de perspectiva. El extrañamiento de nuestra realidad cotidiana. Con el único atenuante de que esa realidad era encarnada aquí por el dolor de un cuerpo sufriente. Por el grito de otros niños que llegaban desde el otro lado del pasillo.

Finalmente, con los espectáculos ya montados, los Titiribióticos tuvieron que aprender a reconocer las condiciones donde iban a realizar su trabajo. Aprender a leer a su público. Saber, por ejemplo, retirarse en el momento adecuado. Las obras estaban preparadas para durar un minuto o quince, de acuerdo con la reacción del niño al que estuviera dirigida. En algunos casos, los pequeños espectadores los recibían con hostilidad. En otros, aparecía el llanto. A veces el dolor superaba el deseo que aquellos chicos tenían de ver lo que les ofrecían. Y muchas otras veces, también, la historia ganaba la partida

---

<sup>6</sup> Esa es una de las cosas que uno debe aprender acerca del dolor, del verdadero dolor: obtura siempre nuestra capacidad de imaginar. Como dice Chejov: "El dolor no hace más buenos ni mejores a los hombres, en realidad los hace bastante peores".

y el espectáculo llegaba al final. Como los antiguos rapsodas griegos, como los juglares medievales, como el moderno payaso callejero, que va de plaza en plaza, de parque en parque, buscando a su público, haciendo lo imposible para tenerlo en vilo, luchando por llamar su atención. Los Titiribióticos eran conscientes de que el tiempo es nuestro recurso más escaso, que cada minuto es valioso, que es indispensable, ante todo, saber ganarse al público, ya se trate de cien personas en un auditorio o de un único niño en una cama, demostrarle que escuchar vale la pena, y descubrir, al final, entre todos, el sentido de aquello que hacemos y narramos.

#### 4

Como se ve, los principios sobre los que se asentaba el programa Titiribióticos eran los mismos que siguen siendo más o menos centrales a toda práctica artística que se precie clásica o moderna, posmoderna o contemporánea. Si convenimos en que el verdadero teatro, el arte verdadero, no es cosa de este mundo, resulta bastante lógico pensar que esta experiencia que cobra forma en ese verdadero límite del mundo que constituye el cuerpo de un niño enfermo en una institución hospitalaria, luchando por su propia vida, no es una forma derivada o marginal del teatro, esa forma que llamamos teatro social, sino la quintaesencia del arte teatral tal y como lo entendemos hoy en día.

Tal y como lo entendemos hoy en día, el teatro no es una práctica milenaria que hunde sus raíces en la noche de los tiempos, sino un modo particular de comprender la actividad representacional viva, que cobra así autonomía del texto previo que le daba sustento (ver nota al pie número 2). El teatro actual surge en el momento mismo en que la práctica teatral pierde el monopolio de la representación frente a lenguajes artísticos novedosos como el cine o la historieta. Y es en ese preciso momento cuando la puesta en escena se constituye como un arte en sí mismo del que no se encuentran excluidas la elección del espacio de presentación o la búsqueda de un sentido político, social o pedagógico como parte fundacional del dispositivo teatro.

Es otra forma de decir que aquello que llamamos teatro social no es un modo periférico de esta práctica, sino que se encuentra en el centro mismo de las posibilidades del teatro moderno. No es casual, por ello, que gran parte

de las teorías sobre el oficio del director escénico más contemporáneas, que alcanzaron su auge en la Europa de posguerra (desde la segunda mitad del siglo XX hasta acá), encuentren su precursora en las líneas de trabajo de Asja Lacis en la inmediata Rusia posrevolucionaria. Discípula de Meyerhold, ayudante de Bertolt Brecht y posterior confidente y amante de Walter Benjamin, su biografía se inicia con uno de los primeros experimentos de teatro infantil político y comunitario en los albores del siglo XX, un auténtico proyecto de avanzada que anticipa en muchos años al teatro de Augusto Boal y que la liga a los grandes teóricos de la creación teatral de comienzos del siglo XX: Meyerhold, Brecht, Piscator, Artaud.

Lejos de los métodos pedagógicos burgueses, que perseguían la efectividad a través del desarrollo de ciertas específicas habilidades individuales, el proyecto de Asja conservaba lo que a su juicio era mayormente importante en un verdadero teatro infantil proletario (o a secas): el placer del juego y la creación sin un rumbo específico, es decir, la experimentación sobre lo escénico sin anclaje en un texto previo. Este proceso, que hoy se nos aparece como naturalizado, implicaba una inversión radical de lo que hasta ese entonces se tenía por teatro<sup>7</sup>.

No es casual, tampoco, que la historia del teatro argentino del siglo XX se encuentre fundamentalmente ligada al movimiento teatral independiente

---

<sup>7</sup> En 1918 se le encargó la dirección del teatro municipal de Orel, una pequeña ciudad al sur de Moscú que caería luego en poder de las tropas contra-revolucionarias. Al llegar encontró un panorama desolador "En las calles de Orel, en la plaza del mercado, en el cementerio, en bodegas, en casas abandonadas, me encontré con montones de niños descuidados, los *besprisorniki* (1971: 21, traducción propia)". Estos huérfanos de la guerra, que no habían tomado un baño en meses, andaban en grupos, conducidos por pequeños líderes, robando lo que pudieran, como verdaderas bandas de ladrones. Confinados por el régimen soviético en casas de acogida, se las arreglaban para escaparse. En este contexto, Asja concebirá su proyecto teatral en el cual podremos ya advertir el surgimiento de un discurso teatral vinculado a la puesta en escena como arte: "Lo fácil hubiera sido escoger una pieza, realizar un *casting* entre los niños, ensayar y producir un espectáculo. Les hubiera dado algo en lo que entretenerse por un tiempo, pero difícilmente hubiera contribuido a su desarrollo. Una vez que uno comienza a trabajar en una pieza previamente escrita, se trabaja con la mira puesta en un punto de llegada: el espectáculo. Los niños sienten incesantemente la sensación de que la voluntad de un extraño los dirige y los guía, la voluntad de un director. Eso no me hubiera permitido alcanzar mis objetivos, la educación estética de esos niños, el desarrollo de sus habilidades morales y estéticas. Quería que sus ojos fueran entrenados para ver mejor, sus oídos para escuchar más claramente (1971: 22, traducción propia)".

que se inicia, como se sabe, a partir de una serie de prácticas vinculadas con las líneas de teatro político que los inmigrantes habían importado de Europa. Prácticas que hoy no vacilaríamos en catalogar como teatro social, político o panfletario se encuentran en las bases mismas del lenguaje escénico argentino contemporáneo.

## 5

¿Cómo se mide el éxito de una experiencia como la de Titiribióticos? Se trata de una pregunta compleja, de aristas muy variadas, que no difiere de la también compleja pregunta por el éxito de una práctica artística, que no se encuentra ni en la cantidad de público asistente, ni en las críticas, ni en su duración en el tiempo. Tal vez, quizás, en una concatenación de todos esos factores. Para el caso del programa que nos ocupa, su triunfo puede medirse quizás en la cartas de los familiares, pacientes y enfermeros que les manifiestan su agradecimiento y rompen el cerco de silencio que el dolor suele imponer a estos procesos. También, podría ser, en haber logrado trascender la resistencia que su intromisión en estos espacios institucionales, por lo general muy politizados, solía generar no solo por parte de sus autoridades, sino también de sus empleados, enfermeros, personal de apoyo y médicos. No nos detendremos en estos resultados, empero, sino en algunas de las cuestiones planteadas al comienzo de este trabajo.

En primer lugar, habíamos afirmado que alguna forma de experiencia artística resulta de vital importancia para nosotros, seres humanos, en el transcurso de nuestras vidas, restringiendo esa premisa al arte por el arte como suele llamarse al arte como un fin en sí mismo y no al arte como un medio para otra cosa. Con la salvedad de que el arte por el arte, habíamos dicho, no existe realmente ni ha existido nunca, excepto como un ideal a ser alcanzado por toda forma artística que se precie. Y es en ese ideal en donde se encuentra aquello que es realmente necesario para nuestras vidas. Habíamos problematizado también el estatuto del teatro social en su relación con el supuesto Teatro con mayúsculas o teatro a secas, postulando como hipótesis de base que no se trata de un modo periférico de las artes escénicas, sino una de las posibilidades inherentes a dichas artes y que su exclusión del terreno del gran arte resultaba ni más ni menos que un prejuicio que debería ser reconsiderado. Finalmente,

quisiéramos volver a repensar, también, qué es eso que llamamos teatro para niños o teatro infantil y su relación con las Artes Escénicas como un todo. No será nuestra intención resolver estos problemas, sino más bien abrir espacios para que nuevas y más preguntas puedan ser formuladas.

Empecemos por discutir la afirmación de que algún tipo de experiencia artística resulta de vital importancia para los hombres y las mujeres en nuestras vidas. Con ella queremos afirmar que esta clase de experiencias son una parte inherente de la estructura básica de nuestro sistema cognitivo. Es a través del tipo de operaciones imaginarias que forman parte de lo que llamamos arte que atribuimos significados al mundo que nos rodea y le damos sentido. Pero es también a través de ellas que cuestionamos este sentido, lo cual resulta fundamental para la constitución del proceso discursivo por el que devenimos en sujetos, hombres y mujeres. Pensemos, por ejemplo, en la importancia que atribuye Paul Ricoeur a la función narrativa. Las tramas que inventamos nos ayudan a configurar nuestra experiencia del tiempo que es en sí confusa, informe e indecible. “¿Qué es el tiempo? —se preguntaba Agustín—. Si nadie me lo pregunta, lo sé; si alguien me lo pregunta, ya no lo sé” (Ricoeur 2008). Sin el auxilio de las capacidades de la trama para articular en una estructura ficcional, la agobiante multiplicidad de experiencias que componen nuestra realidad individual, no podríamos contar la historia de quiénes somos, recordar quiénes hemos sido, preguntar quiénes habremos de ser.

Pensemos también en la importancia que atribuye Remo Bodei a la imaginación como capacidad para desafiar los condicionantes no elegidos de nuestras vidas (el tiempo y el lugar en que nacemos, las decisiones que ya no podemos volver a tomar, las condiciones en las que existimos) para proyectar la existencia más allá de sus confines. Gracias a la imaginación podemos vivir otras vidas, que se alimentan no solo del encuentro con otras personas y situaciones reales, sino también de figuras y modelos procedentes de textos literarios o de los medios de comunicación:

Por lo general, nunca nos ha parecido suficiente ser lo que somos: falta algo y los deseos van en su busca. Para huir de los horizontes estrechos en los que está confinada nuestra vida, nos servimos de la imaginación como antídoto de la pobreza y de la finitud de toda experiencia individual. Tratamos de recuperar, al

menos en parte, aquella riqueza de posibilidades a la que tuvimos que renunciar al ir podando una tras otra las sucesivas ramas laterales de nuestro ser, borrando así, con el crecimiento, aquellos esbozos de “yo” que habrían podido consolidarse y conseguir su permanencia (Bodei 2014: 21-22).

No es el acto de crear lo que tiene en sí valor, sino la “experiencia estética” en sí misma. Es muy importante que la gente vea teatro, lea libros, escuche música y mire películas; no sé, en cambio, si resulta tan importante que la gente actúe, escriba, toque algún instrumento o intente realizar un filme. La segunda serie de actividades puede ser, sin lugar a dudas, muy placentera, incluso económicamente rentable, una clase de felicidad o un medio de ganarse la vida, sin embargo, no creo que esto resulte vital para nadie. La primera serie, por el contrario, sí lo es.

Ello va en línea con lo que afirma Rancière en *El espectador emancipado* (Rancière 2010): las artes escénicas se han visto atrapadas a lo largo de su historia por aquello que él llama “la paradoja del espectador”. Es decir, por un lado, no hay teatro sin espectador, pero, por otro lado, parecería ser que el hecho de ser espectador es una cosa bastante mala. Lo es por dos razones muy simples. En primer lugar, porque “mirar” parece ser lo contrario de “conocer”. En segundo lugar, porque “mirar” parece, además, ser lo contrario de “actuar”. Ello conduce a dos posiciones históricas singularmente arraigadas, aún hoy en día, en nuestra forma de concebir y pensar no solo el teatro, sino también otros lenguajes artísticos. En primer lugar, a la idea de que el teatro es una cosa absolutamente mala, dado que conduce a la pasividad más absoluta, impidiendo el conocimiento, por un lado, y la acción, por el otro. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre y, como si esto fuera poco, lo hace sentado en su sitio, sin movilizarse ni hacer nada al respecto. Esto es Platón. La segunda posición mantiene las premisas, pero cambia las conclusiones: si bien el teatro se encuentra condicionado por ese mal necesario que es la mirada, de lo que se trata ahora es de “movilizar” al espectador, sacarlo de su ensimismamiento, hacerlo actuar. Transformar a los espectadores en actores.

Muy por el contrario, Rancière es partidario de la idea de que todos somos, en una medida u otra, espectadores y que no hay nada pasivo en el

hecho de serlo. “Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado” (Rancière 2010: 23). Lo que hay en realidad detrás de la concepción de los espectadores como sujetos pasivos es la idea de que existe una identidad absoluta entre lo que se dice y lo que se escucha, que el sentido es un sistema lineal, sin interferencias de ningún tipo. Sin embargo, sucesivas investigaciones han demostrado una y otra vez que el receptor “construye” realmente el sentido de lo que se dice. El significado de una obra de arte nunca es una cosa previamente dada. Necesitamos realizar una operación de traducción, que es el tipo de operaciones que hacemos siempre, cada vez que nos lanzamos a intentar “comprender” qué es lo que el otro quiere decir cuando habla:

La misma idea ha sido expresada recientemente por una disciplina tan aparentemente apartada de la filosofía como lo es la neurociencia: “para un maestro en el aula, un padre o un amigo es muy útil saber que el que aprende asimila la información en un marco conceptual muy distinto del suyo [...] No se trata simplemente de hablar más sencillo, sino de traducir lo que uno sabe a otro lenguaje, a otra forma de pensar. Por eso, paradójicamente, ocurre que la enseñanza a veces mejora cuando el maestro es otro alumno que comparte el mismo marco conceptual (Sigman 2008: 258).

No solo aprender es traducir. La misma estructura del pensamiento depende de estas transformaciones, de estos pasajes de uno al otro. Ninguna palabra tiene sentido sino en la medida en que se la comparte. Que es otra forma de decir, en palabras de Wittgenstein, que lo que importa no es el significado, sino el uso.

La virtud principal de una experiencia como la de los Titiribióticos no consiste simplemente en hacer pasar un rato alegre a unos niños aburridos (aunque eso sea muy importante), ni en la utilización de la risa como un paliativo contra el dolor. La virtud principal es que esas historias que se buscan contar son tan necesarias para las vidas de esos niños, de esos padres y madres, de esos enfermeros y acompañantes, porque sencillamente le dan sentido al mundo. Nos permiten afrontar el dolor de una forma que ni la ciencia, ni la

religión, ni la filosofía pueden hacerlo. Por eso es importante no reducir la función narrativa como soporte de algún pensamiento de alguna otra clase, por ejemplo, moral. En el tipo de experiencias más común de lo que se llama “arte social” ese sentido está ya puesto en otra parte y, por lo tanto, se pierde lo que de más esencial tiene cualquier experiencia artística. La experiencia de construir nuevos significados, de transformar la realidad:

Las interpretaciones en sí son cambios reales cuando alteran las formas de visibilidad de un mundo común y, con ellas, las capacidades que los cuerpos ordinarios pueden ejercitar sobre un nuevo paisaje de lo común. Y la frase que opone la transformación del mundo a su interpretación forma parte del mismo dispositivo hermenéutico que las “interpretaciones” a las que contesta (Rancière 2011: 54).

No es casual que se haya elegido para crear esas historias las estructuras clásicas y míticas del camino del héroe. En el hecho de ser espectador de una fábula en la que un personaje cualquiera triunfa o fracasa en la consecución de sus objetivos se ponen en juego operaciones cognitivas muy complejas que nos permiten lidiar con nuestras propias experiencias, dándoles forma, configurándolas.

Algo semejante dice Freud con respecto al humor. En el humor —dice él— nuestro aparato psíquico rehúsa someterse a las restricciones del principio de realidad, extrayendo placer de aquello que debería causarle sufrimiento. Es por ello que Freud puede ubicar al humor entre la lista de procedimientos que los seres humanos utilizamos para combatir el dolor del mundo, “una serie que se inicia con la neurosis y culmina en el delirio, y en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis”, salvo que es el humor el único que no compromete nuestra salud mental o física (Freud 1991: 158-159).

Digamos, entonces, que más allá de la importancia de esas experiencias donde el arte se pone al servicio de la transformación social y se convierte entonces en un “medio para”, lo que quisiéramos reivindicar aquí es el potencial transformador y político del teatro *per se*. Y ese potencial se encuentra hoy en día en su capacidad para contar historias. Y en su capacidad para hacerlo de una manera lúdica, cara a cara. Las historias que nos contamos, a través del teatro,

no son pura diversión (que también es importante), sino formas en que le vamos dando sentido al mundo. Y al hacerlo como un juego, sabemos también que ese sentido es un poco ilusorio, puede cambiar de cuando en cuando; ya lo estamos cambiando cuando contamos una nueva historia y comenzamos a imaginar nuevos y mejores mundos posibles.

## 6

Finalmente, nos gustaría agregar algunas palabras sobre eso que denominamos Teatro para Niños. Si existe una especificidad del arte dirigido a niños, esa especificidad consiste en un ligero cambio de perspectiva: mientras que el teatro que no es para niños va desde la cultura hacia el juego; el teatro para niños emprende el camino inverso y va desde el juego hacia la cultura. No hay temáticas, problemáticas, modos de abordaje o estéticas que sean propias de un teatro para niños y que no puedan encontrarse en el teatro que no es para niños. Y viceversa.

Digamos para explicarnos que, por lo general, cuando se habla de teatro, cine o literatura para niños, aparece la cuestión de lo que se puede o no decir, de lo que se puede o no enseñar, de si debe o no ser didáctico, qué valores se transmiten, etc. Se cae, entonces, en el mismo problema que observábamos con respecto a las experiencias de teatro social. Se pone el sentido en alguna otra parte, afuera de esa obra, de esa historia, de esa canción. Sin embargo, como nos enseña el más sencillo acto del mundo, el contar una historia para dormir, no hay nada que no pueda ser dicho o imaginado que un niño no pueda asimilar a su manera, tal y como un adulto, a su manera, lo asimila también. Lo que principalmente se juega en el campo de los bienes culturales para niños es un asomarse al límite de aquello que somos, al límite del yo, de la cultura y del lenguaje. Nuestra hipótesis principal es que hay en dicho campo una dimensión de la imaginación más radical que se abre camino a toda costa, pese a quien le pese, transformándolo todo a su paso.

Con todo, esta perspectiva corre el riesgo de ser un poco idealista: realmente siempre que escribimos novelas u obras de teatro para niños, aparece una cierta dimensión de lo moral, lo pedagógico, justamente la cultura: qué es lo que pueden escuchar o no, qué es lo que está bien transmitirles o no. Es

por eso que podemos afirmar que la literatura para niños y jóvenes es siempre una literatura subalterna, para sujetos subalternos, escritas por unos adultos-colonizadores, que son siempre los que, fatalmente, escriben esos libros, actúan esas obras, etc. Aquella imaginación radical que se abre camino en el universo de los bienes culturales para niños debe constantemente negociar con la cultura, entendida aquí como la serie de normas, preceptos, códigos que se nos aparecen como ya dados, establecidos. Todo lo que es el mundo, como diría Wittgenstein:

El dilema, sobre el que todavía parece demorarse el debate de cuantos aman y sirven la literatura infantil, encuentra sus razones profundas no solo en el inevitable dualismo existente entre la perspectiva de los adultos (padres y educadores) que eligen los libros para la infancia, y la de los niños, que los leen o los miran, sino también en el paisaje no poco accidentado de la propia tradición de pensamiento que esos libros cargan sobre sus espaldas. En efecto, en ella parecen cruzarse o alternarse continuamente adultos que reverencian la fantasía y la espontaneidad infantiles [...] y otros que, con moralismos más o menos bien estructurados, nada tienen en su corazón salvo el deseo de someter esa fantasía y esa ingenuidad a la ética filistea de un útil de clase, ética que se refleja a menudo en la literatura para la infancia introduciendo la obligación de la “moral” conclusiva, para la que los “niños buenos” siempre deban “estar limpios”, los “niños buenos” nunca deban “contestar” y así sucesivamente. (Schiavoni 1989: 10).

Podemos, entonces, comportarnos como “adultos-colonizadores” pretendiendo transmitir un sentido, enseñar algo que nosotros sabemos y ellos no (una actitud que está condenada al fracaso, porque, como hemos visto, siempre la comprensión es un caso particular del malentendido, lo cual quiere decir que, sea como sea, el sentido se construye de a dos; pero que por lo mismo, puede ser una actitud bastante violenta cuando nos empeñamos, de todos modos, en transmitir “ese” significado determinado); o también, podemos cambiar nuestro punto de vista y aprender como sugiere Rancière, y como hacen los Titiribióticos, que a uno y otro lado de la cama hay sujetos que son a la vez actores y espectadores, que van modelando una realidad, cada uno a su propio ritmo.

Finalmente, resulta imposible no recordar aquí a la ingeniosa princesa Scherezada. Ella también, como los Titiribióticos, contaba historias al pie de la cama, en un intercambio de uno a uno y ella también sabía cómo hacer que la atención del sultán no decayera ni un solo segundo, porque le iba en ello no solo su propia vida, sino también la de su padre y la del resto de las mujeres del reino.

Porque ¿para qué sirve contar historias, a fin de cuentas? También para no perder la cabeza. Y para muchas otras cosas: para conciliar el sueño, para escapar de la muerte, para viajar. Para conocer otros países, otros mundos. Y para cambiar el nuestro, por supuesto. Sin eso, todo lo otro no tendría ningún sentido. Ha sido así desde siempre. Desde que alguien por primera vez se preguntó ¿para qué nos contamos historias? Y se puso a contar una historia para intentar responder esa pregunta.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007) [1978] *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1989) *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bodei, Remo *Imaginar otras vidas: Realidades, proyectos y deseos*. Barcelona: Herder.
- Campbell, Joseph (1992) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Culioli, Antoine (2010) *Escritos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Freud, Sigmund (1991) [1927] “El humor” en *Obras Completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lacis, Asja (1971) *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munich: Rogner & Bernhard.
- Levi-Strauss, Claude (2002) *Mitológicas I. Lo Crudo y lo cocido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Ricoeur, Paul (2008) *Tiempo y Narración 2. Configuración el tiempo en el relato de ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schiavoni, Giulio (1989) “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”. En Benjamin, Walter, 1989, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.



**BATACLANA:**  
11 AÑOS DE TRABAJO  
ARTÍSTICO, SOCIAL  
Y POLÍTICO

---

**Elina Martinelli**

## **ELINA MARTINELLI**

(CÓRDOBA)

Actriz, docente y gestora cultural. Profesora en Técnicas Teatrales y Dirección otorgado por el Profesorado de Teatro Roberto Arlt. Actualmente cursa en la Universidad Provincial la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural.

En el año 2000 estrena su primer espectáculo independiente dando origen al grupo Fulanas y Menganas, desempeñándose como directora, dramaturga y actriz. A partir de 2003 se acerca a las prácticas del nuevo circo buscando elementos para el teatro de calle. Desde entonces complementa su formación con técnicas de danza, teatro físico, acrobacia, música y clown. En el año 2000 comienza a desempeñarse como docente de nivel medio y superior en cátedras afines a la actividad teatral y dicta talleres y seminarios de formación actoral.

Desarrolla además diferentes actividades en el ámbito de la gestión cultural, organizando encuentros, festivales y seminarios de formación e intercambios con otros grupos de teatro independiente y organizaciones sociales y políticas no-gubernamentales.

Durante diez años fue responsable del Centro de promoción y difusión cultural y artístico independiente: Bataclana espacio Cultural, que fundó junto a otros aristas en 2007. Allí desarrolló tareas pedagógicas, artísticas y de programación de espectáculos y seminarios intensivos de formación.

# BATACLANA: 11 AÑOS DE TRABAJO ARTÍSTICO, SOCIAL Y POLÍTICO

## 1. Introducción: capturar en el papel lo que pasó por el cuerpo

Este ensayo busca reflejar el trabajo realizado durante estos once años en el Espacio Cultural Bataclana, centro de producción, promoción y difusión artística y cultural independiente de la ciudad de Córdoba.

Como fundadora y responsable legal del espacio, desde sus inicios y hasta el año 2017, veo la necesidad de registrar las experiencias y reflexiones más importantes sobre el trabajo artístico, social y político que nos hemos dado como colectivo de artistas, desde las motivaciones iniciales hasta la actualidad. Dicho registro y reflexión no pretende ser un estudio académico, ni intenta una mirada externa, ya que me he visto involucrada profundamente en la construcción de este espacio.

Intentaré plasmar algunas de las actividades más importantes y significativas que dan cuenta de una búsqueda artística y política en relación con ciertos sectores sociales extrateatrales.

Es importante aclarar que desde el comienzo hemos apostado al trabajo colectivo y esta elección ha condicionado los tiempos de producción artística, con el objetivo de forjar una metodología de trabajo que permita sumar gente permanentemente a nuestro proyecto. Considero un paso más hacia adelante el hecho de poder correrme hoy de ciertas responsabilidades, ya que hay una nueva generación de artistas a cargo del espacio, que toma la experiencia vivida hasta acá, para forjar su propio camino con base en la metodología colectiva. Y este corrimiento necesario es el que hoy me permite dejar las tareas cotidianas y sentarme a reflexionar sobre lo andado.

Agradezco a quienes me ayudaron con el ensayo y aclaro que todo lo escrito aquí son fragmentos que reconstruyo desde el recuerdo y algunos materiales desordenados que han sido guardados durante el camino recorrido. Digamos que me responsabilizo por la selección del pasado que hoy escribo y me disculpo con amigos y colegas por todo lo vivido que quedó relegado en este trabajo. Artístico, social y político.

Lo que define quizás nuestro trabajo artístico no tiene que ver necesariamente con una búsqueda estética determinada, sino con los sectores sociales extrateatrales con quienes hemos decidido trabajar durante estos años.

Augusto Boal (2001) en su teatro del oprimido plantea que una serie de técnicas teatrales no pueden ser capaces de salvar la vida de ciertos sectores en situación de vulnerabilidad u opresión, pero sí pueden ser herramientas que colaboren en la auto-organización de estos sectores. Sobre todo, teniendo en cuenta que el teatro es una forma de conocimiento, y, por ende, puede ser también un medio para transformar la sociedad.

Llevar el teatro a la fábrica y los obreros a la sala ha sido una impronta en nuestra búsqueda como artistas y como gestores culturales independientes.

En las últimas décadas, la categoría de teatro político ha quedado relegada de distintas maneras. En algunos casos, como arquetipo de la historia que ya no responde a las necesidades actuales; en otros, diluida en la concepción de que todo arte es político. Personalmente, adhiero a las palabras de Hans-Thies Lehmann: “Cuando se afirma que todo arte es político, lo que se pierde es justamente su dimensión política”.

Decidir trabajar con un sector social que se encuentra en situación de vulnerabilidad, aportando para intentar revertir dicha situación, es, sin duda, una elección política.

Un “teatro político” no creo que pueda definirse hoy por su estética o por su contenido, sino por la forma de producción, contexto y circulación. De todos modos, y teniendo en cuenta que problematizar sobre dicha categoría teatral implicaría un desarrollo de mayor profundidad, prefiero hablar durante el ensayo de un trabajo “artístico, social y político”.

## **2. Bataclana: espacio cultural**

### **LA CHISPA INICIAL**

Durante el año 2007, un grupo de ocho artistas de diferentes áreas, alquilamos un galpón en el mítico barrio Güemes de la ciudad de Córdoba.

Nos arrojamos a la aventura con un norte bien definido, pero sin dimensionar verdaderamente la tarea en la que nos estábamos involucrando.

Desembolsamos todo el dinero que disponíamos y que nos exigía el cuento inmobiliario para entrar al galpón el 1<sup>o</sup> de septiembre. Y nos quedamos sin más recursos materiales para seguir la aventura. Solo contábamos con el grandioso recurso humano apostado día a día por un heterogéneo grupo conformado por artistas visuales, músicos, actores y actrices, payasos y artistas de circo.

Los ocho integrantes de entonces acabábamos de estrenar el espectáculo callejero *4 mil clowns*, del grupo Fulanas y Menganas, cuyo propósito era llevar la sala a la calle, reproducir las mejores condiciones posibles para que el espectador casual disfrute de una función cuya calidad no fuese inferior a la que podía apreciarse en las mejores salas de teatro independiente.

El proceso de ensayo de dicha apuesta estuvo plagado de dificultades. Había que montar una estructura aérea, una pantalla para la proyección de imágenes y todos los elementos técnicos requeridos cada vez que ensayábamos.

Fue la dificultad en el proceso de montaje la que nos lleva, luego de estrenar, a alquilar un galpón donde poder producir, aprender y, sobre todo, a generar un espacio de encuentro con otros artistas para que leude este propósito de hacer un arte que no sea destinado solo a los artistas. Queríamos que nuestro teatro llegue a los y las trabajadoras, a los sectores sociales vulnerables y oprimidos que no acceden a una sala teatral, ya sea por sus propias condiciones materiales o por sus prácticas culturales. A ese público queríamos dirigirnos. Necesitábamos interpelarlos, acercarnos, brindar nuestra pequeña herramienta a quienes, en definitiva, son los que mueven el mundo.

### **¿Y CÓMO LLEGAR A FIN DE MES?**

Queríamos hacer un teatro social y político, de hecho, ya veníamos realizando diferentes experiencias que se foguearon al calor de los convulsivos años de asambleas populares, tomas de fábricas, piquetes y cacerolas que vivimos durante el 2001. Impactados por propuestas artísticas como las que realizaron artistas de *ContraImagen* (“Arte y Confección”, junto con las obreras de Bruckman, la fábrica ocupada y puesta a producir por sus trabajadoras en la ciudad de Buenos Aires, y por las propuestas de artistas que se ligaron al fenómeno de la fábrica Zanón, la emblemática ceramista que hoy subsiste y es ejemplo de lucha y resistencia hasta nuestros días), es que nos embarcamos a gestar este espacio en la ciudad de Córdoba.

Solo contábamos con un par de elementos, algunos tachos de luces, ninguna silla para el público y poco tiempo que perder. En 30 días pagaríamos el próximo mes de alquiler y allí comenzaba la carrera por la subsistencia. Nosotros también éramos trabajadores y trabajadoras, algunos desempeñándose en el ámbito artístico y otros en variadas y hasta, a veces, increíbles labores. Todos en mayor o menor medida escapando a los juegos del hambre.

Fue así que comenzamos con el primer espectáculo de variedades, invitando a diferentes artistas locales a participar con sus números o escenas.

La mayoría de las veces, durante los primeros años, fue gracias al aporte solidario de muchos artistas locales que se pudo pagar el alquiler, nadie cobraba su porcentaje de gorra o *borderaux*. Hay una lista interminable de artistas que apostaban e invertían en este proyecto, que devenía cada vez con más fuerza.

Todos los segundos domingos del mes se realizaba una *variété*. A los artistas se los invitaba a participar con un eje temático, siempre político y siempre libre. Quien participaba podía decir o hacer a su antojo, o incluso podía ignorar la propuesta temática. Esta era solo una invitación desde la casa para promover el debate, el intercambio y la circulación de diferentes posicionamientos. Queríamos encontrarnos con más artistas que quisieran decir y hacer transformaciones sociales y políticas y no solo un arte para sí mismo. Durante los primeros 4 años del espacio, este ciclo se caracterizó por la cantidad y calidad de artistas que transitaron por la escena. La cuerda de tambores que se reunía desde entonces los días miércoles en las calles del barrio Güemes, y que aún hoy lo sigue haciendo, desfilaba por el barrio e invitaba a la vecindad a sumarse a la fiesta, que comenzaba con la llegada de los tambores.

El barrio Güemes se ubica a unas pocas cuadras de la zona céntrica, pero, a diferencia de la mayoría de los barrios cercanos, está conformado por una población muy variada, aunque el denominador común de sus habitantes es que los alquileres allí son un poco más accesibles que en otras zonas debido a la inseguridad de sus calles.

Estudiantes, trabajadores ocupados y desocupados, niñas y niños, amas de casa y artistas compartían esta fiesta de domingo cuya duración, a veces, llegaba a ser de hasta 4 horas de espectáculo.

Y así fue tomando forma este espacio que, entre talleres y seminarios, funciones de teatro, nuevo circo y espectáculos de variedades, fue delineando personalidad en su andar y comenzó la articulación con diferentes sectores sociales y políticos de la ciudad de Córdoba.

### **EL EJEMPLO DE LAS FÁBRICAS SIN PATRONES: CÓMO NOS ORGANIZAMOS Y BAJO QUÉ CONSIGNAS**

La mayoría de los integrantes habíamos transitado diferentes experiencias grupales previas. Pero esta demandaba mucho compromiso y responsabilidad. Y si bien no sabíamos con certeza cómo hacerlo, sabíamos que allá, en Neuquén, los y las trabajadoras de FaSinPat (Fábrica sin patrones, el nuevo nombre de la ceramista Zanón), habían reabierto la fábrica y su método de organización era la asamblea. Entonces conseguimos su estatuto y nos disponíamos una vez a la

semana, a veces más, a juntarnos, charlar, debatir, y pensar las mil y una formas de subsistir y crecer en ese nuevo proyecto. No podría calificar verdaderamente cuánto nos servía su modelo de gestión, teniendo en cuenta las diferencias entre un colectivo artístico y una fábrica de cerámicos, pero creo que aferrarnos a una de las formas más avanzadas de organización actual de la clase obrera era una suerte de abrigo y esperanza, un norte y una declaración de principios.

Tres fueron las definiciones que nos dimos y nos seguimos dando: nos reivindicamos anticapitalistas, clasistas y antiburocráticos. Dentro de esos tres principios, las puertas del espacio se mantuvieron abiertas para toda persona que desde el arte quisiera afrontar el desafío de sostener un espacio teatral que incida sobre los sectores de la sociedad excluidos del ámbito cultural, cuyas luchas resuenen en nosotros y ser capaces de afrontarlas como propias. Porque, sobre todo, sentíamos nuestra pertenencia a esa clase: a la de los y las trabajadoras que cotidianamente venden su fuerza de trabajo para poder subsistir.

### **3. Algunas de las experiencias más importantes en relación con la comunidad**

Es imposible dar cuenta de todo el trabajo realizado durante 11 años en la brevedad de un ensayo. He seleccionado los que me parecen más importantes en cuanto a la relación social y política, y que han asentado el perfil del espacio en relación con su búsqueda y posicionamiento frente al medio teatral y la comunidad en general. En cierto modo, una búsqueda que nos define y nos empuja a trabajar con organizaciones no solo artísticas, sino también políticas y sociales.

#### **HAY GORRAS Y GORRAS...**

Desde el año 2006 se realiza en Córdoba la denominada “marcha de la gorra”, cuyo nombre representa la lucha de los jóvenes de los barrios que tienen vedado el acceso al centro de la ciudad, ya que cuando lo hacen, la policía los detiene por excusas y vericuetos legales y así mantienen el centro turístico sin gorras “mostrando el verdadero rostro de la ciudad mediterránea”. Acorralados por el código de faltas —cínicamente llamado código de convivencia, posteriormente—, la juventud de las barriadas obreras y populares quedan cercadas en los barrios gueto, esos que podrían parecerse a los barrios privados por su encierro, pero cuyo confort y posibilidades son radicalmente opuestos.

“¿Por qué tu gorra sí y la mía no?” es una de las frases que se repiten en los carteles que reclaman, hace más de 11 años, el derecho a inclusión de la juventud que solo quiere escapar al estigma social de la portación de rostro. Desde el colectivo de artistas de Bataclana, así como muchos otros grupos de la ciudad, cada año nos sumamos con colores y personajes a la columna que reclama inclusión social y el cese de la represión policial. Los artistas, junto con variados sectores de la sociedad; desde agrupaciones, partidos políticos, ONG, etc., acompañamos este reclamo genuino y urgente, porque el gatillo fácil a mano de las fuerzas represivas se ha cobrado ya la vida de muchos de nuestros jóvenes. <http://marchadelagorra.org/>

Defendemos esas gorras, y defendemos la gorra también como método de cobro de entrada para los espectáculos. Si bien los grupos externos tienen libertad de elección, es decir, que pueden cobrar entrada si lo desean, el espacio cultural hace la propuesta de este modo de funcionamiento.

¿Cómo puede si no un joven que abona el transporte más alto del país, acceder al arte abonando una entrada fija? Claro que para esto tuvo que haber esquivado primero las gorras azules. Y no queremos hacer más dificultoso su acceso. La gorra o contribución voluntaria a los espectáculos es una forma más de generar acceso a diferentes sectores que muchas veces no tienen en sus bolsillos el monto de dinero para pagar el valor de una entrada. Esta modalidad implica un gran compromiso tanto del espacio como de los artistas, porque intentamos generar conciencia. La posibilidad del acceso a diferentes sectores a través de la entrada a la gorra conlleva un compromiso y una dinámica constante de valorización del trabajo del artista. No se piden vueltos ni migajas, se solicita el valor de una entrada y se deja a la libre consideración del espectador, entendiendo y apostando a ser reconocidos y valorados también como trabajadores.

No siempre generó simpatías con el entorno teatral. Algunos veían una competencia desleal por parte de quienes trabajábamos de este modo, porque así rebajábamos el precio general, como si fuéramos empresas que compiten en un mercado de oferta y demanda. ¿Acaso puede el arte ser considerado como una mercancía?

#### **POR LA LIBERTAD DE ELY DÍAZ: LA ESCENA SE TRASLADA AL TRIBUNAL DE JUSTICIA**

Conocido en 2006, el caso sacudió al país por la similitud con el de Romina Tejerina. Elizabeth Díaz, abusada desde los 9 años por su patrón, Arturo José Benítez, fue absuelta por la muerte del bebé en el parto. Un estudio de ADN demostró la paternidad de su abusador (<https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-114042-2008-10-27.html>).

El abogado defensor de Benítez, Carlos Hairabedian, quien también representa al expresidente Menem en el juicio que enfrenta por la explosión de la fábrica de armas de Río Tercero, presentó un recurso de casación que ponía en riesgo tanto la condena dictaminada hacia el agresor, como la absolución definitiva de Ely Díaz.

Bataclana fue parte activa de la campaña por la absolución definitiva y la condena a su agresor. Se realizó una convocatoria abierta bajo la premisa “El arte no admite patrones”, invitando a artistas de diferentes disciplinas, modalidad utilizada en varias ocasiones. Y, como consecuencia del trabajo colectivo, se realizó una intervención callejera titulada “¿El siglo de qué mujeres?”, que se realizó varias veces en la plaza San Martín, en pleno centro de la ciudad de Córdoba. Se intervinieron 100 metros a la redonda con siluetas de mujeres hechas en cartón y cifras escritas sobre femicidios, abortos clandestinos, muertes de mujeres por dichas causas, denuncias de violaciones y desapariciones de mujeres por las redes de trata. Esta propuesta de las siluetas tomaba la idea de intervención de los años 80. Como plantea Ana Longoni (2008), el “Siluetazo” es la más recordada práctica artístico-política que proporcionó una potente visualidad en el espacio público al movimiento de derechos humanos a fines de la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar.

Se montó un *ring* de boxeo con cintas de peligro y una serie de personajes representaban la pelea. Entre los personajes, se encontraba representada Ely Díaz, la empleada doméstica, que era acusada de asesinar a su bebé por la esposa del violador, por las mujeres que le habían negado el derecho al aborto, por las que andaban por la vida cargando decenas de hijos no deseados, por los medios de comunicación, por la iglesia, por el poder político y la justicia.

Finalmente, la Sala Penal del TSJ, presidida por el vocal Luis Enrique Rubio, desestimó el recurso de casación presentado por la defensa del comerciante de 60 años. “Esta sentencia es la expresión de que la Justicia no pudo hacer oídos sordos a la opresión sufrida por Elizabeth durante más de diez años por parte de su patrón, quien no solo se creyó dueño de su fuerza de trabajo, sino también de su cuerpo”, indicó Leticia Celli, representante de la joven, tras la resolución del TSJ. (<http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-tsj-confirmo-el-fallo-del-caso-eli-diaz>).

No solo se aportó desde una producción artística para que se difunda el caso, sino que también se realizó en la puerta de tribunales para que pueda ser vista por jueces y abogados, y como modo de manifestación en apoyo a la libertad definitiva de una mujer que, antes de ser apoyada por la comunidad

de San Javier, tuvo que permanecer en la cárcel como si ella fuera la culpable. También se realizó la misma intervención en dos festivales organizados por la UNC contra la violencia de género. En una de las oportunidades y como cierre de la intervención “¿El siglo de qué mujeres?”, Ely pudo presenciar la escena donde contábamos su historia y llamábamos a defenderla. Nuestra musa y espectadora pudo hacerlo en libertad.

Una de las actividades características ha sido la organización de festivales en apoyo a diferentes sectores sociales cuyos derechos se han visto vulnerados, ya sea por las patronales, ya sea por el aparato represivo del Estado.

Desde el 2007, Bataclana ha organizado cerca de 40 festivales solidarios, generalmente en coproducción con otras organizaciones, ya sean artísticas o políticas.

### **FASINPAT**

En distintos años se realizaron festivales en apoyo a la fábrica FaSinPat. (exZanón), por ejemplo, cuando venció el plazo de administración de la fábrica por parte de la cooperativa, o cuando luchaban por la expropiación definitiva de la fábrica.

### **IVECO**

En el año 2009 la patronal de la fábrica junto con el sindicato de SMATA comienza una persecución a dos de los delegados que se niegan a firmar el despido de 300 de sus compañeros contratados. (<http://www.lavoz.com.ar/organizaciones-rechazan-despido-delegado> / <http://www.anred.org/?p=78137>).

Desde entonces, los obreros despedidos, junto con sus delegados, inician una lucha que hacía años no se veía en la ciudad de Córdoba, cuyas herramientas para defenderse por parte de los trabajadores resultaban claramente desventajosas. Entonces se organizaron festivales en la sala Bataclana, así como también en espacios públicos de la ciudad, tanto céntricos como aledaños a la fábrica.

En esta oportunidad, a pesar de la inmensa lucha, no se logró la incorporación de los despedidos, pero sí se forjó una experiencia común entre trabajadores, estudiantes, artistas y se instaló en la sociedad la situación que afrontan miles de trabajadores contratados en nuestro país.

### **RENAULT Y VOLKSWAGEN**

También se organizaron festivales en torno a otras automotrices. Córdoba cuenta con un total aproximado de 35.000 obreros en el sector. Y si bien la

insurgencia obrera de los años 70 dio fenómenos tales como el Cordobazo, con gran protagonismo de este sector, como fue la experiencia del Sitrac-Sitram; la situación actual dista bastante de aquella relación de fuerzas. Para pensarlo, basta como ejemplo el caso de Omar Dragún, quien se desempeñaba como ministro de trabajo de la provincia de Córdoba y como secretario general del Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (Smata) local. Dragún presentó su renuncia después de haber sido acusado de enviar una patota para maltratar a un grupo de delegados disidentes que se manifestaban en una terminal automotriz. (<https://mundogremial.com/renuncio-omar-dragun-secretario-general-de-smata-y-ministro-de-trabajo-de-la-provincia-de-cordoba/>).

Es sintomática la persecución a los trabajadores que se organizan en este sector, como fue el caso de César “Aguja” Quiñones, despedido de la fábrica Renault (<http://www.cba24n.com.ar/content/ordenan-la-reincorporacion-de-trabajador-despedido-en-renault> / <http://www.lavoz.com.ar/politica/ordenan-reincorporar-trabajador-despedido-por-razones-sindicales>) o como los despidos a los 20 trabajadores integrantes o simpatizantes de la lista opositora a la conducción del SMATA en la fábrica VW. (<http://www.lavoz.com.ar/politica/manana-seria-reincorporado-uno-de-los-20-sindicalistas-opositores-despedidos-por-vw>).

En todas estas oportunidades, pusimos nuestras herramientas artísticas a disposición de la lucha de los trabajadores, entendiendo que se encontraban en situación de inferioridad ante el ataque de multinacionales que contaban con todo el apoyo del aparato político y represivo. Se vulneraban los derechos de quienes alzaban su voz para organizarse de manera democrática dentro de un gremio. A partir de esta experiencia, entendimos que en las fábricas existe una especie de realidad paralela: quien alza la voz corre riesgo de ser despedido de manera automática. Entonces decidimos ser cuerpo y voz de quienes estaban siendo vulnerados. Lo hicimos con nuestro arte y también acompañando las manifestaciones públicas, las actividades artísticas, que los trabajadores realizaban junto con organizaciones políticas y sociales, tales como el Centro de Profesionales por los Derechos Humanos o el Partido de Trabajadores Socialistas, que estuvieron codo a codo al frente de la lucha obrera.

### **¡FUERA MONSANTO!**

Fue el grito de músicos y artistas de diferentes ramas que durante tres años se expresaron y manifestaron contra la instalación de la planta en Córdoba. Bataclana sumó su granito de arena organizando festivales en la sala, en la Universidad Nacional de Córdoba, participando en las movilizaciones con

intervenciones artísticas y en los diferentes acampes que se sostenían en la localidad de Malvinas argentinas. Y Monsanto... ¿se fue!

### **TOMÁ FESTIVAL I Y II: ¡NO A LA 8113!**

Este anteproyecto de ley presentado en el año 2010 por el gobierno provincial fue, quizás, una de las experiencias más intensa que vivimos como colectivo artístico. Esta vez nos tocaba de lleno a nosotros, artistas y trabajadores de la cultura. Las críticas fundamentales al anteproyecto giraban alrededor del recorte de las horas artísticas en la enseñanza media, la enseñanza de religión en las escuelas públicas y el incremento de las pasantías no rentadas, que, con la excusa de la inserción laboral, son una forma encubierta de mano de obra gratuita. El repudio en los sectores juveniles fue inmenso. Llegaron a tomarse más de 50 instituciones educativas entre escuelas secundarias, terciarias y universidades. Los colegios secundarios y las escuelas de arte tuvieron un gran protagonismo. Durante dos meses, muchos de nosotros dormimos en las tomas de las escuelas, organizamos festivales, *variétés*, intervenciones, y se logró una red de solidaridad con la cual, al enterarnos de posibles ataques o intentos de desalojo, nos trasladábamos inmediatamente para apoyar a los compañeros en riesgo. Fue una de las causas que más cantidad de creaciones estéticas produjo, ya que fue un amplio sector de artistas que estuvimos involucrados durante toda la lucha. Allí se fortalecieron los lazos y principios que nos unían como colectivo artístico. Pusimos a prueba muchas de nuestras ideas y postulados hasta entonces teóricos. En todo momento aparecían grupos de actores y actrices pensando, creando, pintando, interviniendo. Surgió una gran red de solidaridad entre los diferentes colectivos artísticos que nos pusimos al frente de la lucha.

A pesar de la inmensa lucha y el apoyo recibido por amplios sectores de la sociedad, la ley fue aprobada. Se acampó durante toda la noche en las puertas de la legislatura, pero al gobierno provincial, a cargo de Juan Schiaretti entonces, no le tembló la mano al momento de reprimir estudiantes, la gran mayoría menores de edad. Muchos de los que protagonizaban la lucha estaban haciendo sus primeras experiencias con los medios de comunicación, las instituciones y el aparato represivo. Hay imágenes de jóvenes con el rostro ensangrentado. Así se impuso esta nueva idea de educación. Prefiero poner las fotos de toda la belleza creativa e insurgente que florecía por aquellos años. Fue una gran escuela de lucha para aprender y sacar conclusiones. Y más allá de la derrota, al calor de esta experiencia, surgieron colectivos artístico-políticos que hasta la fecha

siguen en pie, como es el caso de la agrupación de estudiantes de arte “Musa de Octubre”, con quienes organizamos encuentros como “La cultura en la encrucijada”, que ya lleva tres ediciones. En la última, contamos con la presencia de intelectuales de la talla de Eduardo Grüner, y Bataclana fue la organizadora de la charla sobre teatro y política que contó con reconocidos artistas de la ciudad que desde hace años vienen profundizando en dicha búsqueda.

### **MADRES DE LAS GORRAS**

En el año 2014, luego de un alarmante récord por las muertes de jóvenes de los barrios en manos de la policía de Córdoba, Bataclana colabora activamente con el colectivo artístico Musa de Octubre, el Centro de Profesionales por los Derechos Humanos y la juventud del Partido de Trabajadores Socialistas, que deciden apoyar la iniciativa de las madres que son víctimas del gatillo fácil. Dicha colaboración y organización conjunta, entre un sector de la sociedad cuyas vidas se habían visto vulneradas y que seguían siendo amenazadas por hacer pública su denuncia, se reflejó en la realización de festivales en espacios públicos y en la propia sala. Había un doble objetivo en esta organización: por un lado, era urgente denunciar esta persecución que desprotegía a un sector social ampliamente desfavorecido, y, por el otro, apoyar y ayudar a moralizar a las madres que habían perdido a sus hijos para que su dolor se transforme en lucha. Esta lucha, lamentablemente, sigue a la orden del día. Si bien son momentos determinados en los que recrudece, los atropellos del aparato represivo siguen siendo una amenaza constante para la juventud.

### **INUNDADOS SIERRAS CHICAS**

En el año 2015 vivimos una inundación, cuya consecuencia se reflejó en pérdidas humanas y materiales. Junto con la agrupación “Docentes D-Base” se realizaron festivales solidarios para recaudar fondos económicos y donaciones. En dicha oportunidad se articuló también con la fábrica recuperada Madygraf, quienes donaron cuadernos para apoyar a los niños escolarizados. También se organizaron otros festivales junto con la agrupación Docentes D-Base en defensa de la educación pública y la lucha por los salarios docentes.

### **SANTIAGO MALDONADO**

Ante la desaparición de Santiago, nos sumamos a la inmensa denuncia que surgió a lo largo y ancho del país. No podíamos naturalizar semejante método.

Santiago tenía que aparecer. A pesar de que todo indicaba que su aparición no sería con vida, nos sumamos a la exigencia de que nos devuelvan a ese joven artesano y luchador en condiciones íntegras. Antes de cumplirse el primer mes de su desaparición, en Córdoba se realizaba una vez más “La marcha de la gorra”. Dos días después de la inmensa movilización y un día antes de que se cumpliera el primer mes de desaparición de Santiago, Bataclana fue uno de los 11 espacios allanados por la policía de Córdoba bajo la orden que ejecutó el fiscal Gustavo Dalma, operativo que no se veía desde la época de la dictadura. La excusa para semejante procedimiento fue que buscaban células terroristas. Así fue que allanaron espacios culturales, bibliotecas populares, locales partidarios y ateneos anarquistas, y se llevaron como posible evidencia los volantes, banderas, instrumentos musicales y hasta cajas de leche. Era un claro intento de amedrentar a quienes estábamos al frente reclamando por la aparición con vida de Santiago. Pero la respuesta fue contundente. La movilización del día siguiente fue multitudinaria y, a pesar del dolor generalizado, no faltaron las intervenciones artísticas llenas de colores. Posteriormente, Bataclana presentó un *habeas corpus* que fue firmado por diversas personalidades de los DDHH, artistas y figuras políticas. Dicha acción legal se tomó luego de que tres compañeros del espacio fueron amenazados por la policía en las inmediaciones de la sala. Habíamos realizado un video que contó con más de 250.000 reproducciones que denunciaba el atropello. Así fue que salimos a defender nuestra libertad de expresión, lucha y organización, y realizamos un festival en la puerta de Bataclana. Cortamos la calle, montamos un escenario e hicimos una fiesta con muchísimos artistas que fueron a compartir escenario para apoyar nuestra lucha, para asegurarnos la posibilidad de caminar tranquilos en nuestro barrio y decir bien fuerte: ¡Nunca más! Esta vez, eran nuestros derechos los que se vulneraban. Seguimos profundamente agradecidos por todos los colegas que dieron su muestra de apoyo y nos acompañaron con su solidaridad y su arte.

Estos son solo algunos de los festivales más importantes que hemos realizado. Algunos en la sala, otros en las calles del barrio Güemes, otros en la UNC, o en la céntrica plaza San Martín, impulsados muchas veces con otros artistas u otras organizaciones sociales y políticas. Hemos buscado, a través de estos espectáculos, acompañar a diferentes sectores en lucha, así como también aportar a desnaturalizar aquellas ideas que la sociedad acepta muchas veces sin cuestionar la construcción cultural que las legitima.

## MARIPOSAS

“Mariposas” fueron ciclos de charlas, *variétés*, cine, presentación de libros y revistas e intervención en las calles de Córdoba, en defensa de los derechos de las mujeres.

En el transcurso de los últimos años, hemos visto un inmenso movimiento de mujeres poniéndose en pie de lucha para conseguir sus derechos. Las primeras movilizaciones masivas se dieron al grito de “Ni una menos”, consigna impulsada por un grupo de periodistas y activistas de género, tomada luego por diferentes sectores de artistas, intelectuales, agrupaciones sociales y políticas, estudiantes, parientes de mujeres víctimas de femicidios y mujeres en general. Esta lucha atraviesa múltiples sectores sociales y da cuenta del nivel de atraso al que estamos sometidas las mujeres en relación con las legislaciones y con la cultura machista y patriarcal que nos atraviesa como sociedad.

La vida cotidiana se ve desbordada por “la marea verde” que lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito. Pero no siempre fue así. Durante muchos años hablar del aborto era un tema tabú y poco abordado debido a su ilegalidad. Si bien el senado votó en contra de este derecho, a pesar de la abrumadora cantidad de personas que exigían su aprobación en las calles, hoy se logró en nuestro país una despenalización social. Y, si bien el derecho aún no se ha conseguido, no es poco pensar en el cambio cultural que esto implica para la vida de las mujeres. Y, si veo la necesidad de pensar en dónde estamos paradas hoy, es en función de ver en dónde estábamos paradas allá por el 2007, cuando, desde Bataclana, organizábamos nuestras primeras actividades en apoyo e impulso a la lucha de las mujeres.

“Mariposas” fue la primera que organizamos en relación con el día de la no violencia contra las mujeres, que se celebra cada 25 de noviembre en homenaje a las hermanas Mirabal, apodadas como las mariposas, que fueron asesinadas a golpes por enfrentar la dictadura de Trujillo en República Dominicana.

Desde entonces hubo una sucesión de intervenciones, como la antes mencionada, por la absolución definitiva de Ely Díaz. También se realizó una *variété* y un festival por la libertad de Belén, caso emblemático de una joven tucumana condenada a ocho años de prisión, acusada de haber asesinado a su bebé luego de tener un aborto espontáneo. Del total de la condena, llegó a estar en la cárcel casi tres años, hasta que el máximo tribunal de esa provincia ordenó su liberación por considerar que la detención «fue irregular». Su

libertad y, luego, su absolución fueron consecuencia de la persistente lucha de las agrupaciones feministas de todo el país.

Organizamos diferentes ciclos junto con la agrupación de mujeres Pan y Rosas. Se presentó la película *Mika*, con la presencia de su realizador Fito Pochat, sobre la vida de la revolucionaria Mika Etchebehere; tocaron bandas musicales como las Punky-Rosas y diversos grupos de artistas que fueron parte de cada *variété*. La noche del 20 de septiembre de 2014, durante un ciclo organizado por los derechos de las mujeres, cuando estábamos terminando los preparativos para dar sala, tuvimos que enfrentarnos al dolor y la bronca de seguir engrosando las estadísticas de femicidios. En esos días había desaparecido Paola Acosta junto con su niña Martina y, desde entonces, se desarrollaba una implacable búsqueda en la ciudad para dar con su paradero. Éramos cerca de 20 artistas y activistas debatiendo entre lágrimas qué correspondía hacer, porque acabábamos de enterarnos de que Paola y su hija Martina habían aparecido en una alcantarilla de la ciudad. Casi milagrosamente, la beba pudo sobrevivir. Recuerdo como si fuera hoy que las mujeres de Bataclana, con un nudo en la garganta, defendimos la realización del espectáculo. Nuestro acompañamiento a una nueva víctima de femicidio sería actuando, cantando, levantando nuestro derecho a la alegría y nuestra promesa de incansable lucha hasta que dejen de matarnos.

Más allá de estas jornadas específicas, cada año colaboramos con la organización de quienes quieren viajar al “Encuentro Nacional de Mujeres”, que hace más de 30 años convoca a miles de mujeres de todo el país donde confluyen, intercambian y se organizan diferentes sectores en lucha. Se organizaron *variétés* y festivales, ciclos de música, exposiciones y charlas debate para colaborar en la recaudación de fondos destinados a cubrir los gastos de pasajes, así como la difusión de este evento que ha colaborado en la organización y confluencia de diferentes mujeres en lucha.

En este tipo de actividades hemos forjado un vínculo con diferentes agrupaciones sociales, políticas y colectivos artísticos.

Desde el 2007 y hasta la actualidad, Bataclana sigue levantando las banderas de un arte con un fuerte compromiso político y social, entendiéndolo no como una definición que condicione la forma de producir, sino como una intención de deseo del artista que no puede dejar de estar atravesado por su deseo como sujeto.

En este andar fuimos encontrándonos con diferentes artistas y grupos que, año tras año, programan sus actividades en el espacio, porque se identifican

con esta idea de un arte comprometido que intenta revertir las condiciones impuestas por la realidad. Muchas de las propuestas que se acercan a la sala comparten este norte en común y, a veces, nos invitan a ser parte, ya sea coproduciendo, ya sea colaborando con sus propuestas.

Creo que el solo hecho de abrir las puertas del espacio para hacerlo funcionar como sala teatral, ya implica una invitación al encuentro con un otro; sea alumno, docente, artista, espectador o vecino. Y de ese encuentro se han forjado en estos años diferentes niveles de vínculos.

### **LOS ENCUENTROS CON OTROS COLECTIVOS ARTÍSTICOS**

Año tras año, Bataclana es una de las sedes del festival “El deleite de los cuerpos”, que deja su impronta en la escena cuestionando la representación del cuerpo y la sexualidad. Como plantean desde la organización, este festival es un entramado de arte, relaciones sexo-afectivas, acciones políticas y militancia LGTTB (Lesbiana, Gay, Trans, Travesti, Bisexual).

Es significativo para el espacio que este tipo de colectivos sigan eligiendo, en cada edición, programar sus actividades en la sala, confirmando cierta afinidad e interés en generar un cruce entre los diferentes colectivos. Si bien el festival tiene su propio público, siempre hay un porcentaje, por más pequeño que sea, de espectadores no profesionales ni afines a la militancia LGTTB. Me refiero a la vecindad de barrio Güemes, que quizás no acceda a determinadas temáticas por fuera de este tipo de actividades. Un pequeño aporte que se vuelve inmenso en la persistente lucha dentro de una sociedad donde la homofobia y la transfobia están a la orden del día.

Otra agrupación con la que nos hemos articulado durante estos 11 años es “Circo en escena”. Agrupación que comenzó con 10 compañías allá por el 2007, al mismo tiempo que nacía Bataclana. Hoy es un fenómeno de autogestión y organización de grupos de circo independientes, cuya propuesta artística y social crece cada año. Crece por la calidad de las producciones programadas, por la formación que se facilita al sector y que no se encuentra en ninguna de las instituciones de formación escénica y por las actividades en los barrios y bibliotecas populares que no acceden a una sala.

### **LO ATAMO CON ALAMBRE**

“Lo atamo con alambre”, fue el nombre del festival que se realizó en la calle, en noviembre de 2016, conjuntamente con otras salas independientes del mismo barrio: La Ramona y La Luna. Fue una experiencia de acercamiento entre los

espacios y con el barrio, ya que los y las vecinas armaron sus ferias de ropas y comidas, sacaron las sillas a la vereda, y fueron, esta vez, el público mayoritario. Ayudaron a colgar banderines y la fiesta popular tomó las calles del barrio Güemes.

### **LA SALA INDEPENDIENTE: UNA HERRAMIENTA PARA MODIFICAR NUESTRA PROPIA REALIDAD**

Muchas han sido las actividades realizadas en estos años en relación con ciertos sectores sociales o culturalmente desfavorecidos. Pero, más allá de todas esas articulaciones, la existencia en sí mismo de un espacio cultural independiente parte de la necesidad de modificar la realidad en la que nos encontramos los artistas que impulsamos el proyecto. Sostener durante estos 11 años las puertas abiertas de un espacio que no compite en las lógicas del mercado, sino que se mantiene de manera militante, es parte de una búsqueda que intenta revertir muchas de las situaciones que vivimos como artistas. Generar, por ejemplo, espacios de formación donde circulen técnicas y conocimientos que no encontramos en las instituciones formales, o espacios de experimentación tanto para artistas ya formados como para estudiantes de las carreras afines ha sido una de nuestras apuestas cotidianas.

“Réquiem para el cabaret Voltaire” es un festival de *performances* organizado por Bataclana, que ya lleva 6 ediciones en el cual transitan entre 20 y 40 artistas por año y mantienen un ciclo de formación anual con artistas especializados de diferentes países.

Los ciclos de *variétés* han profundizado un encuentro con sectores de estudiantes de arte a quienes se les brinda no solo un espacio físico donde experimentar artísticamente, sino también una propuesta activa de intervención artística, política y social, más allá de la academia, y un encuentro entre artistas profesionales y futuros artistas.

Es desde este lugar que la sala ha propuesto, desde siempre, espacios de formación alternativos, organizando talleres y formaciones con artistas de otros lugares, en pos de fomentar las herramientas que por diferentes razones consideramos importantes para el desarrollo actoral y el trabajo de calle.

Es en este marco también que se imprime el ciclo de teatro “No se preocupe, me quedaré de pie”, al cumplirse 100 años de la Revolución Rusa. Dicho ciclo se desarrolló en cuatro jornadas a lo largo del año 2017 y contó con la participación de grupos como “Los constructores”, de Catamarca; “Inclasificables”, de Brasil; “La revolución surrealista”, de Buenos Aires y el

grupo local “Los clown tangueros”, nacidos y fogoneados en la mismísima Bataclana.

El ciclo se pensó como homenaje, pero también como difusión a uno de los hechos más importantes de la historia del siglo XX, porque creemos que la falta de difusión y conocimiento sobre una parte de la historia, donde la clase obrera toma el poder, no puede ser para nada inocente. El ciclo contó con charlas sobre arte y capitalismo a cargo de Má Carbonari, del Brasil, o sobre el trabajo de Brecht, Meyerhold y Piscator a cargo de Marité Pompei, de Catamarca; además de la presentación de libros del Instituto de Pensamiento Socialista para difundir las ideas del marxismo.

Y es esta una herramienta, un saber, una propuesta constante de organización que interpela al público de Bataclana. Ese heterogéneo conjunto de artistas, estudiantes, obreros, amas de casa y niños del barrio, que es invitado a ser parte de la fiesta, a firmar y difundir petitorios por diferentes causas, a llevarse información para multiplicar, a volver al ciclo de cine a pensar y repensarse, a organizar la asamblea en el espacio de estudio, a organizar intervenciones callejeras, denuncias artísticas y creativas, llamados a la solidaridad y a la visibilidad de los y las invisibilizadas. Es muy difícil pensar cuánto de esto ha dejado huella en quienes han transitado de una u otra manera por el espacio. Sí me atrevo a asegurar que toda esta búsqueda y construcción ha dejado grandes huellas en quienes impulsamos este trabajo.

Más allá de las herramientas que podamos humildemente aportar desde nuestro arte y nuestra forma de hacerlo, un cambio social que elimine los cimientos de la desigualdad solo puede venir acompañado de un gran cambio político.

#### **PANFLETARIAS: UNA PRODUCCIÓN DE BATACLANA QUE DECIDE IR A LAS FÁBRICAS**

En el año 2012, tres de los integrantes del espacio: Julia Giletta, Sebastián Schaller y quien escribe, estrenamos el espectáculo de clown *Panfletarias*, inspirado en el conflicto de los trabajadores de la alimentación. En principio, a partir de la lucha que enfrentaban los obreros y obreras de Kraft, que luego continuaría en Córdoba con la alimenticia Arcor.

Realizamos algunas escenas en el marco de festivales y *variétés* en apoyo a dichas luchas, para luego llevar la propuesta a la zona norte del gran Buenos Aires, donde la mayoría de los y las espectadoras pertenecían al sector fabril y no contaban siquiera con un cine o espacio cultural donde entretenerse.

Así fue que improvisamos una sala teatral en un local del PTS en zona norte y quienes miraban la obra se sorprendían de ser las y los protagonistas de la historia. La devolución del público fue exquisita. Alimentaron aún más nuestra historia y así fue que volvimos en otra oportunidad y realizamos 4 funciones en total para un público cuya característica común era que la mayoría jamás había entrado a un teatro.

La misma experiencia la repetimos en Jesús María, donde radica la empresa Arcor. Repartimos volantes en la puerta de la fábrica, en las plazas, y realizamos función en la sala Pico de Tinta. Asistieron un total de 6 obreros con los cuales después tuvimos la oportunidad de cenar e intercambiar opiniones sobre el espectáculo y sobre sus realidades.

Luego de esa experiencia, decidimos llevar el espectáculo hacia el Ingenio Ledesma, en la provincia de Jujuy. Ingenio con una historia oscura de persecución a los que luchan. Basta recordar la famosa “Noche del apagón”, durante la última dictadura, cuando la fábrica puso sus camionetas a disposición para que los militares secuestren a un total de 400 personas, de las cuales 55 aún siguen desaparecidas. Como en las experiencias anteriores, recorrimos las calles con un auto parlante, improvisamos un teatro en la sede del sindicato azucarero, invitamos con volantes en la puerta de la fábrica y realizamos una función con un público que en su totalidad no tenía relación alguna con el arte.

Estas fueron las experiencias más importantes de cómo acercar el teatro a sectores que no tienen acceso a este, y que, de alguna manera, fueron fuente de inspiración para nuestro trabajo y para la difusión de sus luchas.

Los “Clown tangueros” son otro grupo que surge al calor de la sala y cuya búsqueda se encuentra fuertemente influenciada por estos años de entrecruzamiento artístico-político de Bataclana. En julio del año 2017, ambos grupos compartimos escenario en las puertas de la fábrica Pepsico en Buenos Aires, en el marco del festival que se organizó contra el desalojo y en defensa de los puestos de trabajo.

## **UN ESPACIO QUE PERDURE MÁS ALLÁ DE SUS INTEGRANTES**

Pienso en la gente que ha transitado durante estos 11 años por Bataclana. Según nuestros registros, entre el año 2016 y el 2017 transitaron 38 grupos, casi 90 funciones y un aproximado de 2600 espectadores. Falta sumar los artistas, estudiantes y docentes en formación permanente con talleres anuales y seminarios intensivos. Cerca de 1500 personas por año dejan su huella en la sala del barrio Güemes. Bataclana intenta dejar la suya en todos aquellos que

por la casa transitan. Minar la miseria de lo posible, regar el constante deseo de libertad y no bajar los brazos hasta conseguirlo.

Aunque, como plantea Grüner en 2016, en el prólogo de *El encuentro entre Bretón y Trotsky en México*:

[...] Los problemas de la sociedad los tendrá que arreglar la propia sociedad, o no se arreglarán. No son competencia del arte. Lo que el arte puede hacer, a lo sumo —y por cierto no es poca cosa—, es poner el dedo en la llaga de esos problemas, promoviendo una inquietud crítica, mostrando los problemas aunque no pueda ni tenga por qué solucionarlos, interrogando la naturalización de las representaciones de la realidad, despertando conciencia... Y en el límite, muy ocasionalmente, alterando la relación de los sujetos con su universo simbólico, al producir nuevos lenguajes o nuevos modos del pensamiento y de la mirada [...].

Mientras escribo estas líneas, quienes integran hoy el espacio han trasladado muchas de las actividades a la Universidad Nacional de Córdoba. Los y las estudiantes una vez más, y para no perder la costumbre, se encuentran en pie de lucha para defender la universidad pública. Funciones y talleres de experimentación teatral suceden al calor de las tomas estudiantiles, así como lo hacíamos en la lucha estudiantil del 2010.

La mayoría de quienes fundamos el espacio, ya no nos encontramos al frente como lo hacíamos allá por el 2007. Logramos que la sala sea un espacio de construcción colectiva y que sus integrantes se renueven sin que por eso se produzca un quiebre, sino una mutación permanente que renueve propuestas y miradas. Claro que quienes transitamos y construimos este sueño seguimos acompañando de cerca, en diferentes niveles y de diferentes maneras, la identidad de este hermoso trabajo llamado Bataclana.

Hoy como ayer, una de nuestras premisas es levantar las banderas de la absoluta libertad en el arte.

No es casual que hayamos tomado la frase de André Bretón, León Trotsky y Diego Rivera del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, ya que sintetiza nuestras aspiraciones más profundas: “La independencia del arte, para la revolución; la revolución, para la liberación definitiva del arte”.

## **Bibliografía**

- Boal, Augusto (2001) *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial.
- Díaz, Ariane (2016) (compilación) *El encuentro de Breton y Trotsky en México*. Ediciones IPS. Prólogo de Eduardo Grüner.
- Hans, Thies Lehmann (2014) Revista Ñ. Entrevista de Ivanna Soto. Saquenunapluma.wordpress.com 16/6/2014.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2006) (compilación). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo editora.

**DEL BARRIO  
A LA ESCUELA,  
DE LA ESCUELA  
AL BARRIO**

**—  
Lorena Noemí Calandi**

## **LORENA NOEMÍ CALANDI**

(JUJUY)

Creadora formada en teatro, clown, danza teatro, música, expresión audiovisual. Desde 2008 trabaja como actriz y tallerista de teatro del oprimidx en MTO Jujuy (Movimiento de Teatro del Oprimidx) y teatro comunitario. Como tallerista de teatro para niños y adolescentes se integró a proyectos de recreación en Centros de Integración Comunitaria en zonas desfavorables de las provincias de Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Jujuy. Forma parte del equipo coordinador de la escuela de Recreación Libre Jujuy y del Plan Espectadores a Escena.

## DEL BARRIO A LA ESCUELA, DE LA ESCUELA AL BARRIO

### Multiplicando semillas del teatro del oprimido en la educación formal

Trabajando, aprendiendo y construyendo desde un programa llamado “Entornos creativos”, perseguí ese sueño al que me impulsaron dos grandes y generosos seres humanos que conocí gracias a la red Dramatiza (Red nacional de profesores de Teatro): Ester Trozzo y Jorge (Polo) Holovatuck, que me transmitieron dos grandes aprendizajes. Ester me compartió el bichito del registro y la sistematización de experiencias, que tiene una gran importancia, más aún cuando estas experiencias suceden en el corazón de un barrio, de un asentamiento, en la feria de los domingos —porque es más grande que la feria de los sábados—, esos pequeños universos de subjetividades y multiculturalidades que se pasan de boca en boca y de los que podemos y tenemos tanto que aprender.

El querido Polo me alentó a continuar, a no perderme, me regaló la constancia. ¿Cuántos de nosotros no nos sentimos perdidos? ¿Cuántos de nosotros no nos sentimos aislados alguna vez? La mano amiga, la palabra justa, el apapacho seguro, esas son nuestras mayores herramientas; el colectivo, “el otro”.

De todos estos procesos de empoderamiento, el primero es el propio, empezar por uno mismo. El teatro del oprimido marcó en mi vida un antes y un después como artista, como estudiante, como hija, como hermana, como educadora, como ciudadana y así puedo seguir... pero sí, debo hacer foco en las habilidades y capacidades socioemocionales que en mí se fortalecieron, y que pueden facilitarse en diferentes contextos.

Desde mi experiencia como hacedora del teatro desde muy pequeña y hasta hoy, que soy docente de teatro, el arte fue y será mi herramienta de transformación social, porque en mi vida, principalmente, el teatro fue, es y será libertad y amor. ¿Por qué es importante referenciarme?, porque la transformación comienza su proceso de germinación, como toda semilla, desde adentro, desde uno mismo. Comencé como integrante del movimiento del teatro del oprimido, que surge como grupo y se fortalece, luego, de una formación como multiplicadores del teatro del oprimido que nos comparte el gran hermano de la vida Ezequiel Basualdo, el Quelo, en la Escuela Provincial de Teatro Tito Guerra.

De las muchas vivencias como grupo de teatro, donde pocos éramos actores, nos nutrimos de educadores para la salud, de comunicadores sociales, de asistentes sociales, de maestras, de artistas plásticos, de músicos, de psicólogos, de estudiantes que militaban en grupos independientes, y compartimos crecimientos y aprendizajes desde hace ya diez años y un poquito más...

“El teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo”, aseguraba el director y pedagogo brasileño Augusto Boal, creador del teatro del oprimido, la metodología teatral con la que trabajan numerosos grupos y organizaciones sociales en la Argentina y en más de 70 países.

Como talleristas multiplicadores de esta bella herramienta de transformación, trabajamos diferentes temáticas y transitamos diferentes espacios.

Los talleres dictados en los centros de integración comunitaria de barrios como Alto Comedero, Campo Verde, Palpalá, en merenderos barriales, y las vivencias con las vecinas y vecinos del lugar fueron sistematizadas para construir cada escena de diferentes obras realizadas por el grupo, a veces con actores del barrio y otras veces nosotros le poníamos el cuerpo a esa historia.

Las experiencias en los barrios, asentamientos, etc.; las invitaciones a sus celebraciones: día del niño, de la madre, del padre, las lotas. Cada espacio debía ser significativo, porque construíamos identidad. Al rechazar las formas de vincularnos que nos dañaban como comunidad, nos pensábamos como motor de cambio, nos abríamos a la posibilidad de transformación de las situaciones de opresión.

Entre las mayores preocupaciones, lo que siempre surgía era el consumo problemático de sustancias, por lo que comenzamos a trabajar en la obra *Consumiendo angustia*, que fue presentada tanto en espacios formales como no formales y públicos.

Nuestro proceso como grupo fue del barrio a las escuelas, y de nuevo al barrio, proponiendo que ambos se abracen, asumiendo responsabilidades compartidas, pero activos, oprimidos que buscan salir de la situación de opresión.

En la provincia de Jujuy, muchos artistas trabajaron y trabajan de forma muy sacrificada para llevar el arte a la educación, y muchos no llegaron a ser reconocidos ni por el Estado ni por los ministerios de Educación o Cultura.

Grupos de teatro independientes encontraron a la escuela como un espacio en el cual espectadores cautivos pueden consumir la obra, el taller, la propuesta, pero necesitan de una experiencia de aprendizaje distinta a las habituales.

La introducción de actividades en el aula que indaguen en el goce, la expresión de sentimientos —aun de malestar— de modo creativo sienta las bases de una infancia y adolescencia en empatía y conexión con el mundo propio, el grupal y con el entorno. Esto es preparación y construcción de ciudadanía activa como acción transversal al currículo. Pero, a la vez, hacer de los contenidos curriculares, contenidos verdaderamente significativos es el mayor desafío con el que se enfrenta la educación formal.

Sabemos que el entorno nos condiciona. Las desigualdades sociales se camuflan en el sistema educativo bajo la igualdad de oportunidades que presenta el discurso escolar hoy. El arte y la creatividad como recursos para el fortalecimiento de las subjetividades, la capacidad de expresar la infinidad de emociones —que preceden y continúan a la actividad más racional— y como medio para desarrollar la convivencia en la sociedad dialógica son mi punto de partida en este trabajo para el acercamiento entre la educación formal y la educación no formal.

La invitación desde re-crear colectivamente el sentido real de la educación se desprende directamente de la figura que nos presenta Augusto Boal desde el teatro foro de ESPECTA-ACTOR, por esto nos permite mirarnos, pensarnos y “accionarnos”. Como educadores, nos transforma en actores sociales que tienen la responsabilidad e implicancia directa con las transformaciones sociales, habilitando y empoderando espacios de gran conexión con el mundo sensible, aportándonos un abanico de herramientas resilientes y resistentes a la vorágine actual.

El arte, la cultura y, sobre todo, el teatro pueden ser recursos para la integración si entendemos la creatividad, la gestión y la animación sociocultural como nuevos recursos para el aula, la escuela y el diálogo entre escuela y comunidad educativa. La educación no formal tiene la posibilidad de producir espacios de intercambio, comunicación y acción entre los diferentes “nodos educativos” en la comunidad: centros de atención primaria de la salud, organizaciones culturales barriales, bibliotecas populares, centros deportivos, centros de jubilados, centros de tradición, etc.

Estos nodos educativos en la comunidad van entretejiendo redes de comunicación, aprendizajes, conocimientos y subjetividades.

Una de esas tantas redes que se van encontrando se ovillan a las prácticas de las actividades lúdicas, los dispositivos, los procedimientos que propone el teatro del oprimido, que, al ser un sistema flexible, en su práctica ha ido evolucionando hacia nuevos estadios, añadiendo nuevos objetivos y nuevas técnicas para afrontar los retos concretos que en cada situación se le presentan. Por eso actualmente es un sistema estético y práctico que representa la integración del teatro, empoderamiento sanador (terapia), activismo y educación.

El programa “Entornos creativos”, que hasta este año estuvo a prueba en dos zonas de Jujuy, presenta la figura del artista vinculante como pareja pedagógica. Se desprendieron muy buenos resultados como trabajo de apoyo constante al docente como pareja pedagógica, es decir, que el docente se desempeña como par pedagógico del artista para trabajar sobre la planificación de cómo puede transmitirse ese contenido e incorporar lúdicas. Lo posterior fue la institucionalización de este programa como prueba en algunos colegios cuyo contenido incluía las mencionadas herramientas de teatro del oprimido, la educación popular, grandes pedagogos, que se incorporaron en 5 escuelas y en 2 zonas: 2 secundarios de Palpalá y 3 secundarios del barrio Alto Comedero, mientras se trabaja directamente con los barrios correspondientes a cada escuela.

Los vínculos entre educación y arte pueden ser significativos para vislumbrar la importancia de la formación integral del ser humano y de la creación de espacios posibilitadores del desarrollo de los potenciales individuales y colectivos. La construcción de posibilidades de felicidad tanto como la resistencia de las adversidades se fragua en una trama de habilidades individuales y colectivas. La comunicación y el diálogo son instancias fundamentales en este punto para la construcción de sentidos y para la generación de conexiones entre nuestra experiencia vital como individuos y la de ser parte de colectivos en la procuración de respuestas en el día a día tanto como de respuestas a largo plazo.

La escuela, la comunidad territorial, los espacios de arte y cultura son un lugar para esto. La alianza de la educación formal y no formal es una estrategia muy poderosa, capaz de producir cambios simples: desde transformar el clima emocional, dando lugar a la creación de espacios de bienestar en la escuela, hasta el enriquecimiento de los diversos lenguajes creativos del medio para la preparación de los aprendizajes en diferentes disciplinas curriculares en el aula. Así como también reunir diferentes actores sociales de una comunidad desde ese lugar clave de representación de lo público que es la propia escuela. El arte y la creatividad permiten co-habitar y co-construir el espacio para el aprendizaje, tanto sea de una experiencia escolar como comunitaria.

El trabajo en el barrio es igual de importante que el de la escuela: construir puentes reales y posibles, caminos de doble vía entre uno y otro nos abre a las realidades, nos invita a accionar de mirarnos y de mirar al “otro”. El teatro nos conecta con el mundo sensible y creador; ese acto de “descubrir” qué sentimos, qué pensamos, de identificarnos con piezas propias y ajenas; nos fija y asegura en un presente. También nos hace tolerantes a “la y las” identidades de los demás y, sobre todo, nos suma la capacidad de preguntarnos por esa multiplicidad en nosotros mismos y en los otros, en una lógica de retroalimentación que se juega en dos planos: el plano de la producción de sentido individual y el colectivo.

Los hechos artísticos, por lo tanto, son transformadores de los modos de interpretar el mundo y esto es lo que posibilita que sus protagonistas se transformen, a su vez, en creadores de nuevas realidades, en sus propios espacios educativos y comunitarios. El arte necesita proponer una revalorización de la producción artística y de la obra —es decir, “del hecho artístico”— como proceso social y comunitario creador de nuevas estéticas, nuevas metáforas y emociones si se hace transversal a otros espacios que los propios del arte. El arte como práctica es estudio, es proceso de enseñanza- aprendizaje, es relación social y es vínculo personal, es práctica política y práctica de transformación. Los encuentros de individuos y grupos provenientes de diversos espacios sociales con el arte, su producción y sus variadas modalidades de expresión son semillas de institucionalidad para el desarrollo cultural y, por ello, nuevos recursos para los nuevos enfoques educativos. Las experiencias protagonizadas con niños, presos, desocupados, dirigentes, etc., muestran que, en un proceso artístico-creativo y participativo, el final del camino nos encuentra siempre más libres, más capaces y más fuertes para desarrollar un proyecto de vida. Este proceso nos involucra en acciones que construyen sentidos con otros y para otros, de ese modo nos compromete y, en consecuencia, nos transforma.

### **La herramienta puente del teatro social**

Con el teatro del oprimido, por un lado, se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, a las que el público asiste y participa de la pieza. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad, tales como

la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia, entre otros. El teatro del oprimido es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades. “La meta del teatro del oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo”. (Boal).

Desde estas estrategias apoyadas en la creatividad, nos centraremos en desarrollar capacidades humanas a través de contenidos disciplinares, y no al revés. Como dice Jason Beech:

El docente ya no debe enseñar, sino que debe facilitar el aprendizaje de sus alumnos/as. El docente no debe centrar sus clases en contenidos. Por el contrario, los contenidos son solo una excusa para el desarrollo de competencias. El docente ya no debe seguir obedientemente un currículum prescriptivo y detallado, sino que tiene la obligación de ser creativo y autónomo para diseñar cada una de sus propuestas didácticas.

Por otro lado, y apuntando más directamente al bienestar, la creatividad puesta en marcha en la construcción de aprendizaje es una posibilidad de valoración concreta de la libertad, las reglas de convivencia y el pensamiento crítico que sienta las bases para la consolidación de la democracia participativa desde una escuela que forma en la convivencia. Señala a este respecto J. Beech: “[...] Existe gran desorientación en cuanto a cómo tratar el tema de las identidades colectivas y la cohesión social en las escuelas”. Al decir de John Dewey —quizás el filósofo norteamericano más importante de la primera mitad del siglo XX— la escuela no es la preparación para la vida, sino la vida misma. Es decir, no es en el tratamiento teórico del contrato social en donde formaremos ciudadanos, sino que lo lograremos en la experiencia escolar democrática como práctica escolar. En esta valoración de la práctica y la acción en el proceso de enseñanza-aprendizaje es que se inscribe el aporte del arte y la creatividad en el aula, por esto el teatro del oprimido nos habilitaba a ensayar como actores sociales.

## El sujeto y su entorno

Creemos importante profundizar la caracterización general de la crisis educativa actual, pues somos simultáneamente espectadores y protagonistas de ella. Es innegable la influencia que el medio tiene en la experiencia vital del individuo. La negación de la desigualdad social estructural es funcional a la concepción del aparato escolar como máquina reproductora y selectiva de sujetos. Las condiciones del entorno, como vemos, nos condicionan y hasta pueden determinarnos. Sin embargo, debemos dar a conocer opciones transformadoras, abrir nuevas perspectivas, superar las condiciones adversas, aprovechar nuestro potencial y permitir a los demás el despliegue del propio. Es por eso que, más allá de las circunstancias de “lo dado”, es necesaria la lucha por la creación de espacios que faciliten la libertad creativa, la participación, la pertenencia como una forma de materialización de la democracia.

La escuela se halla, en gran medida, desbordada por las responsabilidades que recaen sobre ella. Aparece como la institución que se hace cargo de los estallidos y reclamos de los ciudadanos (niños, jóvenes y adultos), pues es la escuela el Estado en el territorio. En el barrio, el Estado se materializa como una presencia real: espacios, personas y vínculos donde dirigir demandas no canalizadas. Sobre este punto, Silvia Duschatzky habla de la escuela como frontera, como borde de contacto con los aprendizajes extraescolares y experiencias de lo no escolar y como horizonte de posibilidad de acción.

Cuando alentamos desde el arte y la cultura a los principios de educación-acción, imaginamos una escuela que puede recolectar nuevos sentidos en otros: “nodos educativos” reconocibles en las experiencias que validan los jóvenes y la comunidad. Se pueden y deben evaluar desde las lógicas de arte-cultura-educación los alcances de ese “otro”, de lo no escolar, que son las prácticas autogestoras juveniles dentro y fuera de la escuela. El compromiso comunitario ha probado ser una excelente estrategia no convencional de recuperación y retención de la población escolar, pero, más allá de “resolver problemas”, se trata de descubrir cómo acciona la participación de los jóvenes en la “gestión del aula”. La responsabilidad puede ser una variable fuertemente relacionada con la creatividad. El binomio arte-educación, a través de la herramienta del juego creativo, permite conectar estas dos variables como concomitantes en la producción de mejores resultados en el aprendizaje.

Nos referimos a un arte concebido no como mera contemplación para grandes masas de público de la creación de pocos especialistas, sino más bien como principios de la cultura popular donde el arte, convertida en creación y celebración colectiva en la fiesta popular, es acción de todos. El arte académico ha sabido interactuar en diferentes momentos con la cultura popular, como lo demuestra el movimiento mundial del teatro del oprimido, y, a su vez, con la cultura comunitaria en Latinoamérica.

Porque, al igual que los pintores no pintan para ser admirados por otros pintores, ni los músicos componen para ser escuchados solo por expertos en música, tampoco los filósofos escriben y piensan para los entendidos en filosofía. La filosofía es para los profanos, para todos aquellos a los que les gusta tener instrumentos para comprender mejor sus vidas, el mundo y las relaciones con los demás. (J. Dewey en: Larrauri, Maite. *La educación según John Dewey*, 2012).

De todas estas experiencias, quizás la más destacable —por su peso teórico, profundidad de acción en la comunidad, penetración en el sistema educativo y multiplicación de la metodología a nivel mundial— sea la de Augusto Boal, por lejos la más notable para el siglo XX. Boal está convencido de que toda actividad humana es política. El teatro, entonces, no está exento de esta cualidad; muy por el contrario, es un arma capaz de ser utilizada para la transformación. El autor sostiene que las discusiones sobre las relaciones entre teatro y política son tan viejas como el teatro y la política mismas. Afirma que dos posiciones dicotómicas se contraponen históricamente: por un lado, se cree que el arte es pura contemplación; por el otro, que representa siempre una visión del mundo en transformación y es, en consecuencia, político. Varios interrogantes se desprenden de este planteo: ¿es el arte un fenómeno contemplativo o político? ¿Es suficiente que el artista plantee sus intenciones para que la realización siga el curso previsto por este? Ante esta perspectiva, Boal propondrá nuevas formas de hacer teatro, con un punto de partida común: la idea de que el arte es un arma para la liberación y la transformación de la realidad.

El teatro en sí, como parte integrante de la cultura, se relaciona con la creatividad, la innovación y la emoción. Es una necesidad vital que estimula permanentemente lo mejor de la imaginación humana. El teatro foro, por

su parte, permite abordar la identidad en sus muchas dimensiones, y su movilidad se hace visible a través de la expresión y creación cotidiana que funciona como espejo que nos devuelve una imagen y nos confirma o actualiza como las personas que somos o “vamos siendo”. Es decir, el teatro foro como movilizador del pensamiento crítico, como reparación de la estigmatización y la diferenciación, como posibilidad de confrontación y de construcción de una cultura alternativa, la cultura del vínculo, del colectivo, del ser con otros.

Esta perspectiva en el arte conecta con la idea de que los que educan son los vínculos y los espacios. La creación artística es la posibilidad de generar un campo imaginario y un conjunto de prácticas, que estimulan la producción de otros campos imaginarios y que se retroalimentan mutua y sucesivamente. La obra artística ofrece su corporeidad (actor-música-cuadro) para que los otros (espectadores) puedan proyectar sus campos imaginarios propios desde este estímulo en sus propios espacios sociales y culturales. Pero el salto emocionante que permite la construcción colectiva de contenidos es el especta-actor, que prueba su propuesta, alza la voz y pone su cuerpo, se permite equivocarse, y se habilita para aprender con otros, para aprender de otros y juntos construir acuerdos, pensamientos, acciones, transformaciones posibles.

El teatro del oprimido es un sistema flexible. A lo largo de sus cuarenta años de vida no ha permanecido monolítico y estático. Desde su primera sistematización en 1970, con el teatro periodístico, ha ido creciendo y desarrollando nuevas técnicas que han dado lugar a estas modalidades teatrales: teatro invisible, teatro de la imagen, teatro foro, el arco iris del deseo (teatro terapéutico), teatro legislativo, Magdalenas (teatro del oprimido desde una perspectiva feminista) y, finalmente, estética del oprimido.

Las prácticas enraizadas sobre este modo de entender el arte, el teatro, construyen contextos de oportunidad para las personas en una sociedad donde las relaciones están, además, marcadas por el consumo exacerbado. La creación con otros, como acción cotidiana, nos ayuda a profundizar las relaciones con nosotros mismos y “materializa” esos vínculos en construcciones que dan cuenta del peso de lo humano. Lo humano se hace tangible, se densifica, ocupa un espacio y desplaza entonces, por un momento, el consumo adictivo de objetos para saciar las necesidades emocionales. En este sentido, la creatividad es aliada al cometido educativo de “aprender a aprender”.

El plano de la práctica social integradora: el arte como acción que organiza, moviliza, genera grupalidad. Las prácticas derivadas de esta visión del arte, asentadas en su potencialidad de conexión transversal entre espacios

sociales y campos simbólicos, constituyen herramientas privilegiadas de integración social y promoción comunitaria de las personas. Es así que la producción de expresiones artísticas es una acción socio-cultural productora de mecanismos generadores de condiciones de posibilidad y oportunidad, de integración y ampliación de espacios individuales, grupales y sociales. El arte concebido como producción social de espacios de libertad, como manifestación de lo humano, tiene la capacidad de albergar y potenciar la diversidad y las diferencias, y es esta la base teórica y práctica desde la cual podemos apostar a revertir situaciones de pobreza, exclusión, violencia, discriminación, etc. Si podemos reconocer y respetar identidades, podemos reconocer y respetar diferentes valores y armar los espacios para los acuerdos reflexivos, que son procesos y no situaciones dadas para resolver por “malo” o por “bueno” como algo *a priori*. El teatro (como arte integral), en tanto fuerza transformadora, tiene una potencialidad que produce mejores posibilidades para el desarrollo de nuevas formas de convivencia. De esta manera, el arte puede contribuir a la construcción de un mundo solidario que rescate, recupere y construya identidades reparadoras del daño que esas condiciones materiales desfavorables producen en los sujetos y en las comunidades tanto dentro como fuera de contextos vulnerables o no vulnerables.

### **De la escuela al barrio... caminos de doble vía**

Desde esta forma de entender el arte y su práctica, es posible afirmar que el arte y la creatividad pueden ser la manera de relacionarse de las personas con la intención de abordar un mundo que se propone transformaciones desde la educación hacia la política. Esta forma de entender la creación sostiene la existencia de capacidades más allá de las determinaciones de las condiciones materiales de vida y esto re-crea las perspectivas de una educación liberadora. El rescate desde el arte de esas capacidades se convierte en una estrategia de valoración del capital humano y del capital social de los individuos y de las comunidades. Esto empodera a las personas como sujetos de derecho además de hacerlo como sujetos de conocimiento. Los procesos estéticos creativos y participativos producen nuevas modalidades del hecho artístico, casi siempre ligadas en diferentes escalas a transformaciones personales, sociales y políticas. La creación se liga con la política, en otras palabras, con la cosmovisión del mundo, con la ideología o esquema referencial con que nos movemos.

La escuela, principal representante de la educación formal, no es ajena a la crisis que atraviesa el Estado-Nación como referente para la construcción de identidades y la resolución de incertidumbres del futuro. En el mundo contemporáneo, el Estado no garantiza la integración al sistema y son muchísimos los que quedan fuera de los flujos de producción y circulación de conocimientos, bienes y servicios. ¿Qué proponemos?

“Ciudadano no es aquel que vive en sociedad,  
ciudadano es aquel que la transforma.”

**Augusto Boal**

Lugar de trabajo y actividad desarrollada: Artista vinculante del programa “Entornos creativos” de la Fundación “Crear vale la pena” en el Secundario N°48. Profesora de teatro y educadora popular con formación en teatro del oprimido. Coordinadora CAJ del Bachillerato provincial N°2.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beech, Jason (2008) *El malestar en la docencia: lidiando con los discursos de la identidad nacional*. En *Sentidos perdidos en la experiencia escolar: angustia, desazón, reflexiones*, Buenos Aires: Noveduc.
- Boal, Augusto (1974) *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*: Ediciones de la Flor.  
— (2002) *Juegos para actores y no actores*: Editorial Alba.
- Duschatzky, Silvia (1999) *La escuela como frontera: reflexiones sobre la experiencia de jóvenes de sectores populares*, Buenos Aires: Paidós.  
— (2011) *Imágenes de lo no escolar: en la escuela y más allá*, Buenos Aires: Paidós.
- Freire, Paulo (2004) *La educación como práctica de la libertad*. Traducción de Lilién Ronzoni, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.  
— (2003) *Pedagogía del oprimido*. Traducción de Jorge Mellado. Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Meirieu, Philippe (2007) *El significado de educar en un mundo sin referencias*. En: Conferencia abierta a la comunidad educativa: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Buenos Aires: 27 de junio de 2007.
- Rella, Franco (1992) *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*, Barcelona: Paidós.

**LAS  
CONFIGURACIONES  
Y SINGULARIDADES  
DEL TEATRO EN LA  
ESCUELA MEDIA**

—  
**Carina Noemberg**

## CARINA NOEMBERG

(MISIONES)

Actriz. Productora. Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM. Posee Actualización académica y Especialización Superior en Literatura infantil-juvenil en el siglo XXI. Se desempeña como docente en los niveles, medio primario-secundario-terciario y universitario. Expositora en diversas jornadas y congresos. Entre otros temas expuso sobre, *Las configuraciones y singularidades del teatro en la escuela media, experiencias didácticas: del cuento policial regional de Velmiro Ayala Gauna a la dramaturgia grupal; Teatro x la Identidad: Las configuraciones de la(s) memoria (s) y la (s) identidad (es) en el texto teatral y su contexto de producción en Misiones; La (s) identidad (s) en las configuraciones teatrales de la región misionera.*

## LAS CONFIGURACIONES Y SINGULARIDADES DEL TEATRO EN LA ESCUELA MEDIA: EXPERIENCIAS DIDÁCTICAS

DEL CUENTO POLICIAL REGIONAL DE VELMIRO AYALA GAUNA A LA DRAMATURGIA GRUPAL

“Enemigos por el este, enemigos por el oeste,  
enemigos por el sur, enemigos por el norte. [...]”

**Cersei Lannister, “Juego de tronos”, temporada 7, capítulo 1<sup>1</sup>**

El teatro... eso que tantas definiciones ha tenido a lo largo de sus miles de años, y, en lógica a nuestros tiempos posmodernos, se ha mezclado, compuesto y descompuesto... Ni hablar cuando carga con la especificidad de “teatro en la escuela media”. Como dice la cita epígrafe, en la voz de uno de mis personajes NO favoritos de la tan afamada serie televisiva *Juego de tronos*: Si nos sumergimos en esa pretenciosa aventura de hacer teatro en la escuela, vamos a estar rodeados de enemigos por todos los puntos cardinales: directivos, colegas, padres, alumnos y los fantasmas que tenemos nosotros mismos adentro de nuestro “sercito”.

Así con este incipit comienzo a narrar la experiencia teatral con mis estudiantes allá por el año 2014; no teman, lectores, sean valientes. Yo también me puse el mejor vestuario, armé la mejor escenografía y di vida al mejor personaje que sé interpretar: el de la “vieja” de Lengua y Literatura, pese a mis miedos más terribles.

Primero es necesario ponernos en contexto: siempre tuve terror de enseñar teatro en la escuela, quizás porque no sabía desde dónde se comenzaba, cómo se hacía el salto de la explicación del origen del teatro occidental, el género dramático y sus características, las obras clásicas de todos los tiempos... en realidad, los fragmentos de las obras clásicas, porque nadie tiene “tiempo para perder” y leer una obra de teatro completa... es una pérdida de tiempo. Si leer es considerada una práctica de “pérdida de tiempo”, imagínense lo que puede llegar a considerarse hacer teatro.

---

<sup>1</sup> *Juego de tronos* (“*Game of Thrones*” en inglés) es una serie de televisión estadounidense de fantasía medieval, drama y aventuras creada por David Benioff y D. B. Weiss para la cadena HBO. Está basada en la serie de novelas “Canción de hielo y fuego”, del escritor estadounidense George R. R. Martin, cuyo primer libro se titula *Juego de tronos*.

Otro interrogante que me planteaba constantemente era el siguiente: ¿cómo salir del texto teatral y comenzar a “poner el cuerpo” con un grupo de adolescentes? Ahora bien, pesaban un poco más los interrogantes porque yo no era una profesora de Lengua “convencional”, pues, como se dice en el ambiente, yo “era del palo”: actuaba, veía obras, discutía, me peleaba con actores con “autoestima” muy elevada, leía teoría, crítica, y obras teatrales... sabía bien de qué iba supuestamente “eso” del teatro. (Claramente, siempre estuve “sobreevaluada”) Y, sin embargo, tenía terribles desasosiegos...

El Maestro Mauricio Kartun en un libro que se titula *Escritos* dice que comenzó a enseñar porque se dio cuenta de que esa era su forma de aprender, y creo que de eso se trata la labor docente: una constante búsqueda de respuestas para otros y también para uno mismo. Y para eso hay que convivir con esos miedos, terrores, desasosiegos. Nunca dejar de temer o de dudar, porque creo que las dudas y los temores nos mantienen alertas, despiertos, y nos alejan de nuestras propias horrorosas vanidades.

## El comienzo del fin

“Las élites consideran que el teatro no puede ni debe ser popular. Nosotros pensamos que el teatro no solo debe serlo, sino que también debe ser todo lo demás: especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida.”

**Augusto Boal<sup>2</sup>**

Mi primera experiencia teatral en la escuela media ocurrió en una EFA (Escuela de la Familia Agrícola). Estas escuelas tienen un sistema de alternancia, esto significa que los estudiantes se dividen en dos grupos: primero y segundo año, por un lado, y tercero, cuarto y quinto, por otro lado. Una semana (de lunes a viernes) un grupo vive en la escuela, mientras que el otro grupo está con tareas en sus casas. Luego se invierte la situación y el grupo que estaba en la escuela se va una semana a su casa, y el que estaba en la casa va a la escuela.

Este modelo de escuelas fueron “importadas” de Francia en los años 60 (1969) y se han extendido por las zonas agrícolas de nuestro país: Santa Fe, Chaco, Corrientes, Misiones, Entre Ríos, Córdoba y Buenos Aires. Existen

---

<sup>2</sup> Augusto Boal: (1931-2009) Escritor, dramaturgo brasileño.

en la actualidad alrededor de 70 escuelas de alternancia, y en Misiones se encuentran 23 EFAS, distribuidas por toda la provincia. El sistema de alternancia posibilita que los hijos de agricultores puedan una semana estudiar, y otra semana estar en el hogar con el fin de ayudar a la familia en los quehaceres de la granja.

Soy la profesora de Lengua y Literatura de una escuela agraria en el municipio de Fachinal (Misiones), creada en el año 2004, suplente en esa época y titular en la actualidad. Tengo todos los cursos a mi cargo, esto significa que debería conocer las trayectorias escolares de los estudiantes. Pues bien, en el 2014 decidimos con un grupo de adolescentes, que cursaban su último año escolar (quinto año), realizar una experiencia teatral. Eran 20 alumnos: 16 varones y 4 mujeres.

Cabe destacar que fue un año muy difícil con cambio de rector (tiene catorce años la institución y en ese tiempo asumieron 7 rectores. Si quieren relacionarlo con aquella época fatídica del 2001, y los cuadros presidenciales que supimos conseguir, puede ser una excelente comparación, pero lo dejo a vuestro criterio). Además, los docentes estábamos divididos en dos bandos, y yo, por supuesto, estaba en el de la minoría, y la tensión entre los “supuestos adultos” atravesó las paredes áulicas.

En este “especial contexto”, podemos agregar que en el grupo de estudiantes había muchos que participaban de la cría y doma de caballos y que Lengua no era la materia “favorita”, precisamente. Entre los textos del programa de ese año estaban los cuentos de Velmiro Ayala Gauna, como exponente del género policial y, por primera vez, al comenzar las lecturas de los cuentos de este escritor correntino y mediante las andanzas de su personaje principal: el comisario Don Frutos, pude observar maravillada que la literatura cobraba “sentidos” para mis estudiantes.

Recordemos que para que un relato policial cobre vida, paradójicamente, lo que necesita es, en la mayoría de los casos, una muerte (o la presunción). Pero no cualquier muerte, sino una que haya sido misteriosamente “ocasionada” o “causada” por “alguien” o “algo” que desconocemos. La existencia del crimen está presente desde que la humanidad ha respirado por primera vez en el cosmos. Algunos críticos sugieren que la presencia de determinadas características que dan forma al género policial occidental se remonta a la obra de Sófocles *Edipo rey* o también al príncipe Hamlet, de Shakespeare. Otros, como en el caso del autor correntino Velmiro Ayala Gauna, (1905-1967) maestro, periodista, y creador del personaje “Don Frutos Gómez”, señalan

como antecedentes los relatos bíblicos, específicamente el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín.

Si pensamos en el contexto del nacimiento del género policial, nos remitimos a la ciudad, la urbe. Pues las ciudades se tornan más pobladas por el auge de la Revolución Industrial. Es entonces cuando la gente se vuelve anónima entre la multitud, comienza a aumentar la pobreza, la marginalidad, el delito, y en los nuevos diarios sensacionalistas el crimen y la presencia del “mal” son moneda corriente. La ciudad es entonces el escenario perfecto para la narrativa policial, esa es una característica que tienen en común tanto el policial clásico como el policial negro.

Sin embargo, en el caso de Don Frutos se produce una ruptura con ese contexto. Pues las investigaciones del comisario se llevan a cabo en un pueblito alejado del mundo urbano, de la gran ciudad de Buenos Aires y de los avances científicos y tecnológicos. Todos los acontecimientos de la trama ocurren en Capibara-Cué, o bien en sus alrededores, donde todos los vecinos se conocen y relacionan de alguna u otra forma. El desafío que propone Ayala Gauna es precisamente demostrar que todo lugar es propicio para la existencia del género policial. Claramente enunciado por este autor en el libro *Los casos de Don Frutos*, en el “autoprólogo” que denomina “Intención”.

En este “autoprólogo”, Ayala sostiene que un antecedente de Frutos es la figura del “gaucho,” específicamente el “baqueano”, aquel que sigue y conoce los rastros en la tierra, los distintos sonidos de la naturaleza, y mediante la aguda observación de estos elementos se transforma en un descifrador de pistas. Así también, una peculiaridad resaltante en los cuentos protagonizados por don Frutos es que existe una resolución totalmente “realista” —o racional—, no hay margen para la aparición de lo fantástico, que es una característica propia del policial de enigma.

Recordemos que los detectives suelen estar acompañados por un ayudante que observa y aprende para luego poder contar las aventuras compartidas. Por eso, en muchos casos el ayudante es el narrador de la historia. El lector suele identificarse con estos personajes porque, al igual que ellos, intenta descubrir el enigma a partir de las pistas y las informaciones que le brinda el detective. Lo que ocurre es que este último conoce siempre más que su ayudante (y que el lector) y puede observar detalles que para otros son insignificantes. Esta carrera de inteligencia para saber quién descifra primero el misterio genera curiosidad y suspenso en el lector, quien permanece desorientado hasta que el detective reúne todas las pistas y explica, al final del relato, cómo resolvió el enigma.

Si bien en el caso del comisario Don Frutos existen muchos colaboradores: el cabo Leiva, Gutiérrez, entre otros; quien cumple el rol de ayudante es el oficial Arzásola, un oficial recién llegado de la capital, quien desconfía de los métodos poco ortodoxos del comisario. Este personaje constantemente introduce vocabulario académico y distintas técnicas de investigación usadas cotidianamente en las grandes ciudades, pero totalmente desconocidas y ajenas para don Frutos, quien a cada propuesta entusiasta, metódica y científica de su ayudante ciudadano, simplemente responde con su dialecto correntino: *No, m'hijo, acá lo tuito lo hacemos a lo que te criaste nomá.*

Además, cual Watson, este oficial escribe los casos que resuelven en una vieja libreta olvidada en el escritorio de la comisaría local. En los detectives clásicos y sus ayudantes se observa, como menciona Borges, una cierta relación de amistad como la de Don Quijote y Sancho. El detective es Quijote y su adlátere, Sancho. En los casos escritos por Velmiro Ayala, sucede un tipo de inversión. El comisario Don Frutos tiene en su comportamiento bonachón, desinteresado, muy apegado al mundo real, concreto, similitud al personaje de Sancho Panza, en tanto el oficial Arzásola es el “idealista e intelectual” y, por lo tanto, tiene tintes de Don Quijote. Sin embargo, así como en el libro de Cervantes se produce un efecto denominado por el teórico Martín de Riquer como “Sanchificación” y “Quijotización”, en los personajes principales de los cuentos de Ayala a medida que desarrollan las diferentes tramas también sucede.

Ahora bien, a medida que analizábamos los cuentos de manera grupal, los estudiantes se “peleaban” para leer los diálogos de los personajes en los cuentos de Ayala Gauna. Se sentían identificados con el dialecto regional, con los equívocos, los enredos, las situaciones cómicas. Mientras contemplaba a mis estudiantes divertirse con estos relatos, se me ocurrió adaptar la narrativa del escritor correntino a un texto teatral.

Nunca ningún directivo me había convencido de hacer alguna de esas intervenciones teatrales didáctico-moralizantes que suelen verse en los actos escolares y son preparadas de un día para el otro, sin texto base y sin mucho ensayo, porque no hay tiempo curricular para el arte y sus amigos. Nosotros íbamos a realizar algo con tiempo, de manera colectiva y con mucho ensayo. Sin fechas patrias, ni calendarios académicos puntillosos. Nos comprometimos a una tarea difícil, difícil y desconocida para ellos y para mí. Así que de las lecturas realizadas elegimos dos cuentos: *El psicoanálisis* y *La justicia de don Frutos*, y empezamos la (re)lectura y la (re)escritura en un guion teatral. Mesa redonda, todos con birrome en mano y viéndose a las caras. Debatimos mucho y, al

mismo tiempo, empezamos a entrenarnos corporalmente a través de juegos e improvisaciones.

El teatro es una de las artes milenarias surgidas con el ser humano. Desde la época de las cavernas, el hombre, en juego con su propia sombra, ha tratado de ser otro. El antropólogo Rozik en su libro *Las raíces del teatro* afirma: “Lo que define y caracteriza al teatro es la impresión de imágenes sobre materiales similares a sus modelos reales”.

Para este autor, las raíces del teatro se encuentran en la estructura de la psiquis humana. En las capacidades del hombre para imaginar, crear y jugar. En este sentido, el teatro es concebido como una forma socialmente permitida para disfrutar abiertamente del pensamiento imaginístico. Más que investigar sobre las formas previas que pueden haber engendrado al teatro, debemos buscar sus raíces en la constitución psicológica de los seres humanos y en las estructuras socioculturales de las sociedades humanas.

Es interesante visualizar que, después de tantos siglos desde su teorización y conceptualización como género y ante la avasallante irrupción de los medios masivos de comunicación y las tecnologías, el teatro aún sobrevive. Pensar la vigencia del teatro en la actualidad, sus múltiples posibilidades de vida y sus inter-relaciones con la sociedad, la historia, y la cultura es un desafío permanente para teóricos, críticos, dramaturgos, directores, actores y técnicos.

Ahora bien, cabe preguntarnos qué entendemos por teatro hoy, en estos tiempos donde visualizamos un fenómeno de transteatralización y desdelimitación del teatro, pues en todas partes hay teatralidad, ya que, como sostiene el filósofo teatral Jorge Dubatti, los mejores actores de nuestra sociedad son los periodistas, los políticos, los pastores. Sin embargo, Luis de Tavira afirma: “Si todo, absolutamente todo, es considerado teatro, esto significa que nada lo es”.

Dubatti manifiesta que el teatro posee determinadas singularidades que lo diferencia y particulariza frente a otras disciplinas. “El teatro teatra”, señala el dramaturgo Mauricio Kartun; es decir, hay una serie de acontecimientos que son particulares y específicos al quehacer teatral. Kartun toma el concepto del físico David Bohm, quien introduce un nuevo modo verbal: “El reomodo”. Un modo en el que el movimiento se considera primario en nuestro pensamiento y en el que esta noción se incorpora a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, el que juegue el papel principal. El teatro es un remolino con fuerzas y saberes propios y, cuando está vivo, además, “el teatro sabe”.

Lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que teatrar, sostiene Kartun. Así

como un árbol arbola, es decir, hace cosas propias de la vida de un árbol, el teatro realiza acciones específicas. Si bien, para sobrevivir a estos tiempos ha adquirido nuevas formas, se ha unido a otras artes, es en ese “apareo” entre lo mítico y lo profano, donde aparece la definición que realiza Peter Brook en el libro *El espacio vacío*: “El teatro es la última forma de juego del hombre contemporáneo”.

Y en ese marco de juego empezamos a darle vida teatral a los cuentos mediante juegos, improvisaciones, en constante debate y escritura. El cuerpo en movimiento y la escritura dramática juntos, a la par. Como sostiene Kartun:

Dos canillas que cargan la bañera de la dramaturgia: la literatura y la escena. Si la narrativa define los acontecimientos desde una conciencia, el teatro define la conciencia desde los acontecimientos. La literatura y escena son un todo indivisible e indispensable entre sí. Quien quiera aprender a escribir teatro, por lo tanto, deberá aceptar esta mixtura estrafalaria que lo define y le da sentido. Ni una cosa ni la otra, las dos a la vez: el teatro es chicha con limonada”. (Kartun: 2015: 16-18).

Los ejercicios, juegos e improvisaciones que utilizamos en su gran mayoría fueron adaptaciones de las propuestas de Augusto Boal, específicamente de sus libros: *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* y *Teatro del oprimido*. Utilizamos el aula, el salón de usos múltiples y el gran campo que posee la escuela como espacios donde poner en movimiento el cuerpo.

A la hora de elegir a los personajes, tenía una leve intuición de quién podría interpretar tal o cual papel. Sin embargo, como todo el trabajo se basó en construcciones y decisiones grupales, los estudiantes también fueron proponiendo perfiles. Me sorprendió a quién eligieron como el comisario, el personaje principal, pues el estudiante seleccionado odiaba la materia y también me odiaba un poco a mí. Sin embargo, logró construir un personaje entrañable, y todo lo que había intentado en cuatro años de docencia, solamente con el trabajo teatral, tuvo sentido.

Cada uno, más allá de actuar, fue eligiendo qué quería hacer: la asistencia técnica, la iluminación, maquillaje y vestuario, ediciones del programa, etc. Y como debe pasar en toda experiencia, en todo acontecimiento teatral, en todo acto de enseñanza-aprendizaje significativo, yo, la docente, me fui apartando y observaba a esos estudiantes que antes eran tan apáticos, tan distraídos, que estaban más interesados en los conflictos de los adultos de la escuela que en sus propias vidas,

cómo se llenaban, de pronto, de palabras técnicas del mundo teatral, jugando sin parar, creando, imaginando “el convivio teatral” en su máximo esplendor.

Hicimos la puesta en escena en la escuela durante una tarde calurosa en una pequeña aula llena de padres, docentes, directivos, niñitos pequeños, ovejas y un ñandú. Y don Frutos, con su sabiduría popular, “su ojo tuerto”, que ve detalles imperceptibles para los demás. Su aire bonachón, su picardía, trajo, junto con los más disímiles personajes, un aire de magia, nuevas posibilidades de resolver enigmas, y, sobre todo, de hacer justicia. Descubrimos que el género policial como tal puede vivir tanto en una vieja comisaría, sobre una calle posiblemente sin nombre, en un olvidado pueblo argentino, como en una de las ciudades más grandes del mundo en el número 221B de Baker Street.

Algo cambió para ellos y para mí: la manera de mirarnos, de observarnos... El teatro cambió nuestra forma de relacionarnos, cumplimos con las cuatro operaciones aritméticas de la materia: leer, escribir, hablar y escuchar... Nos divertimos, nos acercamos en esa construcción. Personalmente, el trabajo que realizó el estudiante que interpretó a Don Frutos me dejó muy impresionada, fue, en palabras de Arlt, un verdadero “*cross* a la mandíbula”, a mis prejuicios, a mis frustraciones docentes. Porque cuando no hay aprendizaje significativo, los profesores que nos tomamos a pecho la profesión, sufrimos, nos marchitamos y nos desesperamos. La universidad te da la formación teórica y crítica, pero cuando estás en campo, en contexto, muchas veces no sabés qué hacer y cómo hacerlo.

Creo que en la educación “formal” necesitamos animarnos a jugar más y a crear junto al otro, pero de verdad, no solamente en el discurso “bonito” y pedagógicamente “correcto”. El estudiante secundario no es una “*tabula rasa*”, al contrario, sabe e intuye un montón de cosas.

Ahora bien, todo esto también significa una constante búsqueda de parte del docente: más lecturas, más trabajo imaginativo, y, sobre todo, más conocimiento del otro, saber quién es ese estudiante, saber su historia, sus gustos, sus dolores. Somos detectives los maestros, reconstruimos historias, relatos, rostros.

Crear mundos posibles en contexto, teniendo en cuenta las riquezas del lugar. Todo es posible cuando la magia de eso que se llama teatro se enciende. Lograr un aprendizaje significativo, atravesar una experiencia que va a llevar para siempre en sus recuerdos y se va a animar a realizar quizás otras experiencias, que incluso le lleven a cuestionar y romper eso que uno intentó dejarle. Entonces no hay nada más que decir: la misión, la tarea, está realmente cumplida. Y, como dice Calibán, el personaje de *La tempestad*, de Shakespeare, dirigiéndose a Próspero: “Usted me enseñó a hablar y mi beneficio ahora es que puedo hablar contra usted”.

## Bibliografía

Ayala Gauna, Velmiro (1970) *Los casos de Don Frutos Gómez*: Editorial Castellví, Santa Fe, Argentina.

Borges, Jorge Luis: *El cuento policial*. Conferencia del 16 de junio de 1978. En apuntes de clases: Seminario de literatura “La letra con sangre entra: Violencia, política y construcción del detective en el género policial”.

Brook, Peter (1993) *El espacio vacío*: Octaedro editores.

Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral*. Introducción al teatro comparado: Atuel.

Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro*. Poéticas teatrales y bases epistemológicas: Colihue Universidad teatro.

Kartun, Mauricio (2015) *Escritos (1975-2015)*: Colihue teatro.

Rozik, Eli (2014) *Las raíces del teatro*. Repensando el ritual y otras teorías del origen: Colihue teatro.



## ÍNDICE

- 3 **Cartografía escénica-  
performática de las travestís  
en los carnavales: *desbunde*  
de resistencias y territorios  
libertarios**  
María Guillermina Bevacqua
- 51 **Love me**  
Gerardo Larreta y  
Valeria Andrea Sánchez Martín
- 69 **Poética de la locura**  
Alan Robinson
- 113 **El teatro comunitario en  
el campo teatral porteño.  
Estrategias de ingreso  
y legitimación**  
Camila Mercado
- 151 **Titiribióticos. Estrategias  
para cambiar el mundo**  
Cristian Palacios
- 173 **Bataclana: 11 años de trabajo  
artístico, social y político**  
Elina Martinelli

- 195 **Del barrio a la escuela,  
de la escuela al barrio**  
Lorena Noemí Calandi
- 209 **Las configuraciones y  
singularidades del teatro  
en la escuela media:  
experiencias didácticas**  
Carina Noemberg

## EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

### COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

#### De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

*Disponible en la web*

#### Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

#### Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

#### Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

#### Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

#### Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

*Disponible en la web*

#### Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

#### Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

#### Diccionario de autores

##### teatrales argentinos

##### 1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

#### Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

### **Teatro ausente**

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

*Disponible en la web*

### **Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura**

De Rafael Monti

### **La carnicería argentina**

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

*Disponible en la web*

### **Del teatro de humor al grotesco**

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

*Disponible en la web*

### **Nueva dramaturgia argentina**

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

*Disponible en la web*

### **Dos escritoras y un mandato**

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

*Disponible en la web*

### **La valija**

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **El gran deschave**

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Una libra de carne**

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Una de culpas**

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Desesperando**

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Almas fatales, melodrama patrio**

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Air Liquid**

De Soledad González

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Un amor en Chajarí**

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Un tal Pablo**

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Casanimal**

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Las obreras**

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Molino rojo**

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **El que quiere perpetuarse**

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Freak show**

De Martín Giner

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Trinidad**

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

*Disponible en la web*

### **Esa extraña forma de pasión**

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

### **Los talentos**

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

### **Nada del amor me produce envidia**

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

### **Confluencias. Dramaturgias serranas**

Prólogo: Gabriela Borioli

*Disponible en la web*

### **El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.**

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

### **70/90. Crónicas dramáticas**

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fracapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

*Disponible en la web*

### **Doble raíz**

De Leonardo Gologoboff

*Disponible en la web*

### **La canción del camino viejo**

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

*Disponible en la web*

### **Febrero adentro**

De Vanina Coraza

*Disponible en la web*

### **Mujer armada hombre dormido**

De Martín Flores Cárdenas

*Disponible en la web*

### **Museo Medea**

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

*Disponible en la web*

### **¿Quienáy?**

De Raúl Kreig

*Disponible en la web*

### **Quería tamarla con algo**

De Jorge Accame

*Disponible en la web*

### **Obras reunidas (2000-2014)**

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

*Disponible en la web*

### **Moreira Delivery**

De Pablo Felitti

*Disponible en la web*

### **Del nombre de los sentimientos**

De Alberto Moreno

*Disponible en la web*

### **Yo estuve ahí. Textos dramáticos**

De Luis cano

*Disponible en la web*

### **La lechera**

De Carlos Correa

*Disponible en la web*

### **Todo tendría sentido si no existiera la muerte**

De Mariano Tenconi Blanco

*Disponible en la web*

### **Seis comedias serias**

De Rafael Bruza

*Disponible en la web*

### **Yo, Encarnación Ezcurra**

### **Monólogo en ocho momentos**

De Cristina Escofet

*Disponible en la web*

## **COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES**

### **Narradores y dramaturgos**

Incluye conversaciones con Juan José Saer,

Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo

Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

## **Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez**

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

## **Dramaturgia y escuela 1**

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

## **Dramaturgia y escuela 2**

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,

Luis Sampredo

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

## **Didáctica del teatro 1**

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

## **Didáctica del teatro 2**

Prólogo: Alejandra Boero

## **Manual de juegos y ejercicios teatrales**

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

## **Nueva dramaturgia latinoamericana**

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

*Disponible en la web*

## **La Luz en el teatro.**

### **Manual de iluminación**

De Eli Sirlin

## **Laboratorio de producción teatral 1.**

### **Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos**

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

## **El teatro con recetas**

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

## **Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino**

De Manuel Maccarini

## **Por una crítica deseante.**

### **De quién/para quién/qué/cómo**

De Federico Irazábal

*Disponible en la web*

## **Las múltiples caras del actor**

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

*Disponible en la web*

## **Técnica vocal del actor**

De Carlos Demartino

## **Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos**

De Luis Sampedro

## **El teatro, el cuerpo y el ritual**

De María del Carmen Sánchez

## **Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino**

De Cecilia Hopkins

*Disponible en la web*

## **La risa de las piedras**

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

*Disponible en la web*

## **Dramaturgos argentinos en el exterior**

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

*Disponible en la web*

## **Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)**

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

*Disponible en la web*

## **El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)**

De Perla Zayas de Lima

*Disponible en la web*

## **Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret**

De Julia Varley

## **El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea**

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

*Disponible en la web*

## **Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas**

De José Tcherkaski

*Disponible en la web*

## **Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)**

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

*Disponible en la web*

## **Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad**

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

*Disponible en la web*

## **Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor**

De Gabriela Pérez Cuba

*Disponible en la web*

**Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad**

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

**Saulo Benavente.**

**Escritos sobre escenografía**

Compilación: Cora Roca

*Disponible en la web*

**Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales**

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

*Disponible en la web*

**Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa**

De Julieta Infantino

*Disponible en la web*

**La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.**

**Guiños y guiones para el actor**

De Cristina Moreira

*Disponible en la web*

**El director teatral ¿es o se hace?**

**Procedimientos para la puesta en escena**

De Víctor Arrojo

*Disponible en la web*

**Teatro de objetos.**

**Manual dramaturgico**

De Ana Alvarado

*Disponible en la web*

**Técnicas de clown.**

**Una propuesta emancipadora**

De Cristina Moreira

*Disponible en la web*

**Concurso de ensayos sobre teatro.**

**Celcit- 40 años**

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

*Disponible en la web*

**La música en el teatro y otros temas**

De Carmen Baliero

*Disponible en la web*

**Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos**

De Alejandro Robino

**Momentos del teatro argentino**

De Jorge Ricci

*Disponible en la web*

**Exorcizar la historia.**

**El teatro argentino bajo la dictadura**

De Jean Graham-Jones

**Leer a Brecht**

De Hans-Thies Lehmann

**COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO  
ARGENTINO**

**El teatro, ¡qué pasión!**

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

**Teatro, títeres y pantomima**

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

**Saulo Benavente. Ensayo biográfico**

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

**Títeres para niños y adultos**

De Luis Alberto Sánchez Vera

*Disponible en la web*

**Memorias de un titiritero  
latinoamericano**

De Eduardo Di Mauro

*Disponible en la web*

**Gracias corazones amigos.**

**La deslumbrante vida de**

**Juan Carlos Chiappe**

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

**Los muros y las puertas en el teatro de  
V́ctor Garća**

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

*Disponible en la web*

**El pensamiento vivo de Oscar Fessler.  
Tomo 1: el juego teatral en la educaci3n**

De Juan Tŕbulo

Prólogo: Carlos Catalano

*Disponible en la web*

**El pensamiento vivo de Oscar  
Fessler. Tomo 2: clases para actores y  
directores**

De Juan Tŕbulo

Prólogo: V́ctor Bruno

**Osvaldo Dragún. La huella inquieta  
– testimonios, cartas, obras inéditas**

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

*Disponible en la web*

**Escrito en el aire**

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

*Disponible en la web*

**COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL**

**Personalidades, personajes y temas del  
teatro argentino (Tomos I y II)**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo

I), José María Paolantonio (Tomo II)

**Historia de la actividad teatral  
en la provincia de Corrientes**

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

**40 años de teatro salteño  
(1936-1976). Antología**

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

**Historia del teatro  
en el Río de la Plata**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

**La revista porteña. Teatro efímero  
entre dos revoluciones (1890-1930)**

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

**Historia del Teatro Nacional Cervantes  
1921-2010**

De Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Apuntes sobre la historia del teatro  
occidental - Tomos I y II**

De Roberto Perinelli

*Disponible en la web*

**Un teatro de obreros para obreros.  
Jugarse la vida en escena**

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino  
desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo I (1800- 1814)**

**Sainetes urbanos y gauchescos**

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino  
desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo II (1814-1824)**

**Obras de la Independencia**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino  
desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo III (1839-1842)**

**Obras de la Confederación y emigrados**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino  
desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo IV (1860-1877)**

**Obras de la Organización Nacional**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino  
desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo V (1885-1899)**

**Obras de la Nación Moderna**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo VI (1902-1908)**

**Obras del Siglo XX -1ra. década- I**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo XI (1913-1916)**

**Obras del Siglo XX -2da. década- III**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo VII (1902-1910)**

**Obras del Siglo XX -1ra. década- II**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo XII (1922-1929)**

**Obras del Siglo XX -3ra. década- I**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo VIII (1902-1910)**

**Obras del Siglo XX -1ra. década- III**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**

**Tomo XIII (1921-1927).**

**Obras del Siglo XX -3ra. década- II**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo IX (1911-1920)**

**Obras del Siglo XX -2da. década- I**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**

**Tomo XIV (1921-1930).**

**Obras del Siglo XX -3ra. década- III**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**

**Tomo X (1911-1920)**

**Obras del Siglo XX -2da. década- II**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**

**Tomo XV (1921-1930)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XVI (1931-1840)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

*Disponible en la web*

**Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.

*Disponible en la web*

**Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos III y IV**

De Roberto Perinelli

*Disponible en la web*

**COLECCIÓN PREMIOS**

**Obras Breves**

**Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

*Disponible en la web*

**Siete autores (la nueva generación) Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

**Teatro/6**

**Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

**Teatro/7**

**Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

*Disponible en la web*

**Teatro/9**

**Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña

*Disponible en la web*

## **Teatro/10**

### **Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

*Disponible en la web*

### **Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario**

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

*Disponible en la web*

### **Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.**

#### **Alfredo de la Guardia - 2010**

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

*Disponible en la web*

## **Teatro/11**

### **Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil**

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

*Disponible en la web*

### **Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.**

#### **Alfredo de la Guardia - 2011**

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

*Disponible en la web*

## **Teatro/12**

### **Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

*Disponible en la web*

## **Teatro/13**

### **Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

#### **-dramaturgia regional-**

Incluye textos de Laura Gütman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

*Disponible en la web*

## **Teatro/14**

### **Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

#### **-30 años de Malvinas-**

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

## **Teatro/15**

### **Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

*Disponible en la web*

## **Teatro/16**

### **Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-**

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

*Disponible en la web*

## **Teatro/17**

### **Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

*Disponible en la web*

## **Teatro/18**

### **Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

*Disponible en la web*

## **Teatro/19**

### **Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagha, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

## **Teatro/20**

### **Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

## **Teatro/21**

### **Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

**20 años de teatro social en la Argentina**

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675/ CABA - Argentina

Octubre de 2019 - Primera edición: 2.500 ejemplares