

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

(For the original article go to <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>)

Mina Bevacqua^(*)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Resumen: Este trabajo propone realizar una cartografía teatral de los devenires minoritarios en el teatro de la posdictadura en Argentina. Para ello, se centra en un corpus de artistas que transitó el Centro Cultural Ricardo Rector Rojas (CCRRR) desde su fundación (1984) a la edición de la revista *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano* (2007-2014). No obstante, dicho corpus también desborda al Rojas porque considera prácticas escénicas y activismos artísticos que no tuvieron el epicentro en la mencionada institución pero que se podrían incluir como prácticas genealógicas desde la que se configura una poética de las DEFORMANCES (Bevacqua). Desde esta nominación, se analizan los alcances del diseño de una cartografía teatral de corporalidades sexo disidentes que no se circunscribe a una cartografía meramente territorial y deviene en una *cartografía crítica* (Risler y Ares). Desde esta consideración, se recuperan los postulados sobre una cartografía deseante (Perlongher) en diálogo con los presupuestos de una cartografía queer (Preciado) abordando sus potencialidades (y limitaciones) para reflexionar sobre el corpus mencionado.

Palabras clave: deformances / desobediencias sexuales / cartografía teatral / Centro Cultural Rector Rojas / *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*.

Introducción

Luego de los años de terror y persecución instaurados por la última dictadura militar

* Guillermina Bevacqua es 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 teatro y travestismo en la posdictadura. Su tesis, en proceso de escritura, se titula *Todos los caminos conducen a Batato. El devenir travesti en las deformances escénicas del 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).

argentina (1976-1983), en la década del 80 se vivió un escenario de apertura y renovación cultural. En general, estas actividades fueron acompañadas por la gestión gubernamental, y en particular, por las gestiones de determinadas instituciones que volvían a posicionarse como centros de condensación y efervescencia social, entre ellas, la Universidad de Buenos Aires. En ese marco, en 1984 se fundó el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRRR), bajo la dependencia del Área de Extensión Universitaria de la mencionada Universidad, para dar amparo a la gran cantidad de actividades que allí se desarrollaban. A lo largo de los años, con el espíritu fundacional de “acercar la Universidad al pueblo” –tal como refieren los principios sobre los que se fundamentan las actividades del área de extensión universitaria–, el Rojas se posicionó en el campo cultural desde un perfil ecléctico, entre hegemónico y alternativo. Por su extensa trayectoria e incidencia en el circuito artístico, actualmente se constituye como referente cultural. Asimismo, aunque ya no depende de la órbita de Extensión Universitaria, a lo largo de su trayectoria el CCRRR desarrolló un compromiso social para comprender y transformar la realidad desde sus actividades culturales. Con este objetivo, desde el 2007 hasta el 2014, se publicó *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano* bajo la iniciativa del Área de Comunicación y del Área de Tecnologías de Género en conjunto con la Asociación Futuro Transgenérico y con el respaldo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires⁽¹⁾ El propósito de esta publicación consistía en promover “la capacitación de personas transgenéricas –en especial aquellas en situación de prostitución- con el fin de promover su inclusión social y el respeto de su identidad”, según se señala en los créditos de la tercera edición (*El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. N°3, 2).

Aquí interesa atender cómo, a lo largo de los 30 años del Rojas (1984-2014), fue posible un tránsito de *performers* que cuestionaron las modelizaciones corporales cisgenéricas diseñando prácticas poéticas políticas liminales a sus propias existencias y formas de vida.⁽²⁾ Consideramos tales prácticas bajo la modalidad de las DEFORMANCES (Bevacqua, “La corporalidad travesti en la deformance poética de Naty Menstrual”). 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 sobre 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, ¿sabes lo que hago? Hago deformances. (Naty Menstrual, entrevista personal)

La torsión irreverente de la lengua de Naty Menstrual reclama el gusto por des-andar modelos y estereotipos universalizantes, al tiempo que interpela el academicismo generalizante. Considerando la posibilidad de esta nominación, las DEFORMANCES, son la *falla* (Butler) en la performatividad de género (dada como natural, completa y/o estable). Se caracterizan por alterar y cuestionar los constructos normativos 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 sociales.

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 (*Cuerpos que importan*) sobre el uso de las categorías–, atiende un recorrido de lectura desplazado de las historiografías teatrales hegemónicas. Si bien el alcance de la perspectiva de análisis que estas instituyen es más complejo y variable, aquí abordaré determinadas prácticas escénicas en las que un grupo de *performers* –en tanto persona/personaje– cuestionaron el régimen heterosexual desde su *dramaturgia corporal*.⁽³⁾ De este modo, en este trabajo diseñaré una cartografía teatral *minoritaria* (Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*) en el teatro de la posdictadura sobre un corpus de artistas que devinieron travestis, andrógins o “ni XXY, ni H2O”, como réplica Susy Shock (*Poemario transpirado* 11)⁽⁴⁾.

El corpus puede denotar una linealidad temporal y espacial por circunscribirse al Centro Cultural Rojas, sin embargo, la misma resulta fallida ya que, en primera instancia, presenta intermitencias dada la falta de proyectos curatoriales y políticas institucionales que sostengan dicha cartografía al interior del CCRRR. En segunda instancia, desborda al Rojas porque considera prácticas escénicas y activismos artísticos que no tuvieron el epicentro en la mencionada institución, pero que podría incluirlas como prácticas genealógicas desde la que se configura una poética de las DEFORMANCES. En consecuencia, el mapa de este corpus propuesto presentará tanto un recorrido principal como también sus adyacencias, cruces e intersecciones desde los que se tejió un desobediente circuito cultural entre el corazón alternativo de la Universidad de Buenos Aires hacia los márgenes de la ciudad. A su vez, este posee un nodo temporal que se configura como consecuencia de la crisis económica del 2001. En el contexto de esta, se produjo la intensificación y proliferación de prácticas artísticas como medio de intervenir el escenario político en asambleas barriales, territorios ocupados y fábricas recuperadas. Allí, como modo de interpelación social y como estrategia de resistencia y reconfiguración ante la crisis política, se establece un activismo artístico que, si bien ya funcionaba en la década del 90 –nucleados en torno a la agrupación Hijos por la Verdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) como señala Ana Longoni (“Encrucijadas del arte activista en la Argentina”),– en los años posteriores al estallido social emergen con mayor intensidad como instancias de agenciamientos micropolíticos con nuevos modos de habitar el espacio urbano. Continuando con las reflexiones de la investigadora, dos cuestiones resultan particulares sobre la diagramación del activismo mencionado en los años posteriores a la crisis. Por un lado, el interés creciente de la institución artística sobre prácticas que otrora no habían sido consideradas bajo su mira y, en consecuencia, existían por fuera de los circuitos de exposición. Por otro lado, el reconocimiento internacional de estas prácticas en tanto intervenciones artísticas factibles de ser invitadas a bienales de arte. En este sentido, se

puede conjeturar que la crisis económica y su estallido social en la Argentina, no solo generó un impacto a nivel social en general, sino también, reconfiguraciones en el campo artístico en particular. Como consecuencia de ella, se produjo un circuito de flujos e intensidades dispuestas a producir nuevos espacios de legibilidad y procesos de reterritorialización diferencial al imaginario del “neoliberalismo individualizante”, tal como se caracterizó la década del noventa.⁽⁵⁾

Frente al escenario de avance neoliberal que, entre otras cuestiones, acelera los procesos de vulnerabilidad de las vidas minoritarias que no responden a los patrones de visibilidad del régimen heterosexual y de aquellas vidas que se encuentran en los márgenes (de pobreza) del circuito laboral-financiero, los movimientos de la disidencia sexual en general, y el movimiento de travestis en particular, disputaron lugares de enunciación y politización. Particularmente, en la década del 90, el movimiento organizado de travesti se articuló en distintas agrupaciones, las cuales, a lo largo de los años, sentarán las bases para el desarrollo de otras agrupaciones de travestis, transexuales y transgéneros, entre ellas, las primeras fueron: “Asociación de Travestis Argentinas” (ATA), “Transexuales por el Derecho a la Vida y la Identidad” (TRANSDEVI), y “Travestis Unidas” (TU).⁽⁶⁾ Como resultado de las luchas por la disputa de su condición de *ciudadanas*, es decir, el reclamo a la sociedad en general, y al Estado en particular, por su reconocimiento como sujetas [sic] de derechos, las agrupaciones se multiplicaron, incluso, conformaron alianzas con todo el movimiento LGTBI generando distintos marcos de inserción como, por ejemplo, la Federación Argentina LGTB o la creación del Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género.⁽⁷⁾

El movimiento sísmico del posicionamiento político de las agrupaciones de las travestis organizadas, tuvo su réplica en el campo artístico alternativo, contrahegemónico y performativo de la ciudad de Buenos Aires. Tal como señalaremos más adelante, Batato Barea, Klaudia con K, Fernando Noy, Peter Pank, Mosquito Sancineto, y las/os *performers* de las presentaciones de lanzamiento de *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*, tensionaron los constructos identitarios en un eje liminal entre sus performances escénicas y sus devenires performativos interrumpiendo dispositivos de legibilidad cultural sexo-genérica y alterando modelos corporales, sin atomizarse en *nuevas* y/o *diversas* identidades (las cuales, sabemos, apuestan a reproducir una tranquilizadora división binaria de hombre/mujer para los nichos disponibles del mercado neoliberal). En estos marcos, ubicamos las DEFORMANCES y el corpus de artistas que aquí abordaremos en los movimientos producidos por la rediagramación del campo cultural y artístico que puja incidir de modo micropolítico. Tras la recomposición de este contexto surge la necesidad de trazar una cartografía de las desobediencias sexuales en el teatro de la posdictadura desde la fundación del Centro Cultural Rojas hacia las actividades programadas por el Área de Tecnología de Género en el año 2007-2014. No obstante, si el Rojas habita el lugar de la formalidad institucional por la que circularon colectivos de minorías sexuales, me interesa también atender de qué modo aquel tránsito se desarrolló, es decir, a través de qué alianzas y complicidades allí fueron posibles agenciamientos de subjetivación travisteril mediante prácticas escénicas performáticas en el periodo 1984-

2014. Para dar cuenta de ello, a continuación presentaré el corpus de artistas cuya constelación poética se teje en el cruce entre lo político y lo artístico dislocando, a través de sus dramaturgias corporales, la producción del orden heterocisexual.



Batato Barea. Fotografía Ismael Gómez publicada en L. R. (1991, 7 de diciembre). “Murió a los 31 años el actor y transformista Batato Barea”. Diario Clarín. (La imagen fue tomada de: <https://www.loveartnotpeople.org/2015/07/04/mi-opinion-sobre-la-muestra-de-seedy-gonzalez-paz-de-objetos-y-memorabilia-de-batato-barea/> . For educationa Purposes. Cortesía de Mina Bevacqua)

El corpus

El corpus de artistas está conformado por Batato Barea (1961-1991), “el primer clown travesti literario”, como él mismo solía definirse hacia la década del 80. 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) o el *Nuevo teatro argentino* (Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*). En homenaje a su actividad y temprana partida, la sala teatral del Centro Cultural Rojas lleva su nombre.⁽⁸⁾ 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 autopercibida cuando aún los edictos policiales tenían plena vigencia y reprimían a aquellas personas que se exhibían en la vía pública “con ropa del sexo contrario”.⁽⁹⁾ Desde entonces, en el campo cultural contrahegemónico, la figura de Barea operó como rizoma a través del cual se construyó un horizonte de visibilidad y cuestionamientos a las estancas categorías de género. Se puede establecer un vínculo entre el proyector creador de Barea y su actualización en la propuesta editorial de *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano* y las actividades performáticas que el equipo de la revista planificó en el marco de la programación del Área Tecnologías de Género. Entre ellas, al cumplirse los festejos de aniversario por los *30 años del Rojas* (2014) la relación con la figura de Batato Barea quedó establecido explícitamente en el diseño del *flyer* de difusión de la actividad realizada por dicha Área.

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>



Tarjeta digital de invitación *Teje-Fest*. 2014, septiembre. Centro Cultural Rojas. Cortesía de Mina Bevacqua.

El diseño de la convocatoria recuperó el estilo de la revista mediante el empleo de la paleta de colores (cian, magenta –el cual predomina–, amarillo, blanco y negro). Y la incorporación del logo del título –*El Teje*– enmarcado con puntillas y los datos de la presentación: “El Teje Fest los 30 del Rojas ¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato? El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano”. Por un lado, la textura de las puntillas y las rositas rococó simulan un estilo vestimentario propio de prácticas prostibularias (a las que se marginan la vida de las travestis como única posibilidad de sustento económico). En todas las publicaciones de la revista, en el interior del cuerpo, las puntillas enmarcaban los textos, notas y entrevistas. Según el diseñador de la revista, Ezequiel Black, a través de la reapropiación de las prácticas vestimentarias, el diseño proponía una especie de mediación entre lo interior y exterior de las vidas de las chicas (Black, mimeo). Por otro lado, para inscribir la información de la convocatoria del evento se utilizó el mismo esquema de los datos de la revista ubicados en el margen interior derecho del mencionado logo, con una tipografía fuerte y pregnante en color magenta. Este último, tanto en la tapa como en el cuerpo principal de la revista, junto al blanco y el negro, siempre fue el dominante. Su empleo connota un uso político de inscripción femenina, sin embargo, según Marlene Wayar –en diálogo personal–, no se circunscribe a ella específicamente ya que no es un estereotipado *rosa chicle*, sino un magenta intenso.

El evento se tituló “El Teje Fest”, como parodia del “Personal Fest”, festival musical que desde el 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 con la posta que nos dejó Batato?”. Para esta ocasión, se presentaron los *Talkin' to machines* (el grupo de rock experimental de las varieté teatrales *Las Noches Bizarras*) y Susy Shock con la banda de su espectáculo musical *Poemario Trans-pirado*.

Continuando con la descripción del corpus de artistas y como mencioné anteriormente, este desborda al Rojas como epicentro de las DEFORMANCES; fue en 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. Sobre aquella salida, reconstruye Fernando Noy: “Fue en 1986. En esa primera salida íbamos atrás de ellas. También estaba La Pochocha. Fuimos con Batato que era como una Giulietta Masina; Gumier Maier se hacía llamar Brunilda Bayer y era una especie de Hanna Schygulla con Kim Novak; La Alejandro [Urdapilleta] era más Claudia Cardinale, una diosa; y Humberto [Tortonese] era más Katherine Hepburn. Yo era la Dietrich”⁽¹⁰⁾ (Fernando Noy, entrevista personal).

Tanto Fernando Noy como Klaudia con K participan del diseño de esta cartografía con sus performances poéticas y circulación por espacios culturales que reconfiguraron el *engrudo*— tal como Noy llamaba al *under* de los 80— hacia la década del 2000 tanto en el Centro Cultural Rojas como en otros espacios autogestionados.

Desde esta perspectiva de apertura a la des-identidad genérica diseñada por Batato Barea también recupero la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto, particularmente en el *Match de Improvisación* realizado en el Centro Cultural Rojas. Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que, sin la intensidad de los 80, el perfil institucional del Centro Cultural Rojas continuó a lo largo de la década del 90. En estos años, se profundizó el interés de la institución de reafirmarse como *laboratorio de la diferencia* (Calzón Flores), 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. En el *Match de improvisación*, aunque primero fue de un modo tímido, con el devenir del tiempo, Mosquito Sancineto hizo estallar las matrices de representatividad de lo hombre y lo mujer a través de la configuración de su imagen corporal. Sea en pantalones y chaquetas u overoles, sus diseños son realizados con telas de vinilo, lo que le aporta brillo y modelación al cuerpo; con pantalones *oxford* y grandes cuellos en su chaqueta, su estilo recupera gestos del *glam rock*. El cual es completado con accesorios *camp*, como plumas o flores artificiales, y un maquillaje que responde a una estilización femenina. Aunque desde la gestualidad Sancineto acompaña esta imagen, la misma se quebranta en el empleo de la voz debido a que el *performer* posee un timbre similar a la de los locutores radiales profesionales. Haciendo uso de este dislocamiento, según Mosquito Sancineto, sus presentaciones y arbitrajes, se basaban más en su propia persona que en la construcción de un personaje:

Yo llevé al escenario lo que hacía en la familia. En las reuniones familiares hacía personajes y humoradas y con un sentido muy crítico y todos se mataban de la risa, poco sabía de la experiencia de la vida y sin embargo opinaba. Y así involuntariamente lo hice en la escena. Allí soy yo, divirtiéndome con el público, diciendo lo que se me ocurre. Siempre respetando a la gente y cuidándola de no agredirla. Tampoco de recibir ningún agravio. (Mosquito Sancineto, entrevista personal)



Mosquito Sancineto, Peter Pank, Klaudia con K. (Tomado de: <http://bibliotecalgttb.blogspot.pe/2015/03/las-palabras-que-homenajean-k>. For Academic Purposes)

En el *Match de improvisación*, Klaudia con K y Peter Pank eran las porristas de los equipos de improvisación. Como señalamos, la primera ya se había involucrado en las actividades del Rojas tras la invitación de Barea recitando poesías. Entre las obras realizadas en el CRRR se encuentran: *El método de Juana de Ibarbourou y Alfonsina y el mal* en 1990; y *Las locas que bailan y bailan* en 1991.⁽¹¹⁾ Mientras que, Peter Pank, siendo estudiante de la Escuela de Cine de Avellaneda, le realizó una entrevista a Barea para un trabajo práctico sobre el género documental; 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 correalizado por Peter Pank y María Cerelli. Este reunía, además de la entrevista mencionada, material de archivo de diferentes épocas. Sin embargo, el mayor alcance de Peter Pank fue la realización de *La peli de Batato* en codirección 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 des-identidad genérica propia del movimiento del cual emergen, resultando el *Match de improvisación* el espacio de consolidación de sus dramaturgias corporales:

Esos espacios era un oasis. Éramos como los rebeldes que teníamos la causa de encontrarnos con otros rebeldes. Y el arte nos envolvía (...) Nos juntábamos y hacíamos una construcción colectiva de hechos artísticos porque veíamos los ejemplos de otros, teníamos referentes, entre ellos, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Tortonese (Mosquito Sancineto,

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

En tanto, *trava* es la apócope de travesti en la jerga popular, el título del festival, responde a un juego de palabras entre una acción y la construcción identitaria. El festival contó con cinco ediciones hasta el año 2014, en las últimas, las participaciones se extendieron hacia la *diversidad funcional*. En este sentido, dado que el festival visibiliza e insiste en reflexionar sobre aquellas corporalidades que no responden a los patrones de legibilidad normativos, estas últimas presentaciones artísticas también pueden ser consideradas bajo la modalidad de las DEFORMANCES complejizando tramas y recorridos de esta cartografía.⁽¹²⁾

Ya en la primera década del 2000, en los espacios habilitados por Mosquito Sancineto o el Área de Tecnologías de Género –una refundación del Área Queer radicada 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 los *devenires minoritarios*. Por un lado, 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.



Recorte de revista. El Teje N°2, mayo de 2008. Pág. 2. (Las fotos pertenecen a Zula Lucero y se encuentran disponibles en: <http://argentina.indymedia.org/news/2007/11/568150.php> Cortesía de Mina Bevacqua)

Consideramos que cada una de ellas modeló devenires des-identitarios no regidas por una poética teatral unificada. No obstante, sí las aunó una propuesta estética en común, propia de la modalidad escénica en las que las adscribimos, las DEFORMANCES.

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. Con predominancia en el aporte visual de sus *performances*, cada una confeccionó sus vestuarios cargados de lentejuelas, *strasser*, plumas y transparencias, al

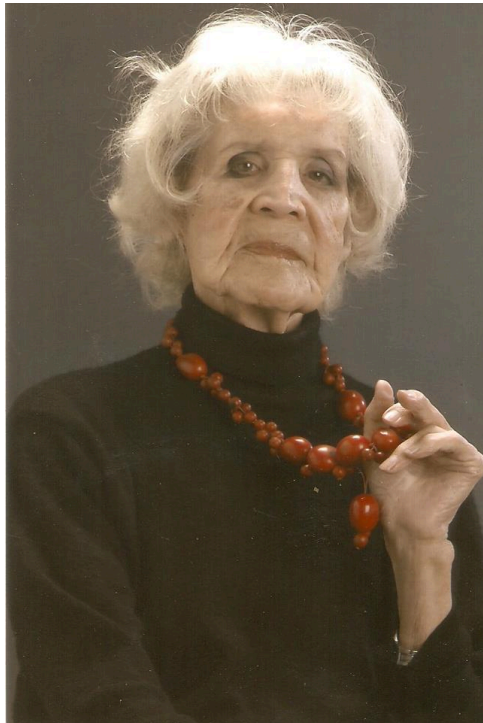
Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

tiempo que, enaltecieron su imagen corporal con la incorporación del uso de *casquete* y zapatos de tacos. Ambas *performers* realizaron su presentación mediante *lip-synch* musicales, una práctica realizada también en los escenarios de cabaret.⁽¹³⁾

Por su parte, Naty Menstrual y Fernando Noy, desde sus *performances poéticas* (Garbatzky) desbarataron las normas genéricas al igual que Batato Barea. Si bien ambos *performes* dislocan, desde sus atavíos, las inscripciones sexo-genérica, por un lado, Naty Menstrual evocó las divas del *star system*. Por otro lado, Fernando Noy desplegó su *performance* vistiendo una extensa túnica tal hippie sacerdotisa migrante del tropicalismo brasilero de los 60/70. La referencia a Barea de ambas *performances* se establece a partir de la lectura y puesta en voz de sus propias escrituras poéticas sin atender la correspondencia entre la construcción de la imagen corporal, la gestualidad y el uso de la voz.

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) y de la programación del Centro Cultural Giribone.

En conmemoración de las actividades programadas para la celebración de dicho aniversario del Rojas también se convocó a Camila Sosa Villada y su espectáculo *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* 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 considero *Réquiem para un alcaraván*, obra performática realizada por Lukas Avendaño (México) en la última presentación de la revista en el año 2012.



Retrato de Malva. PH Marieta Vazquez. (El Teje N° 5, noviembre de 2009. Pág. 8. Cortesía de Mina Bevacqua)

Dado que una de las matrices de las DEFORMANCES de género desde la que trazo esta cartografía son las performances del carnaval, también se puede sumar al corpus la trayectoria de vida de Malva. Mediante un dispositivo ameno de entrevista pública la marica más longeva que pudo tener el movimiento de travestis organizadas 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 Centro Cultural Rojas. Allí, por primera vez, Malva (con sus 90 años) comenzó a narrar su historia y la persecución sexo-genérica, iniciada en la década del 40, bajo la figura de los edictos policiales. Tras cruzar la cordillera de los Andes a pie, junto a un grupo de amigos, Malva se instaló en Buenos Aires y desarrolló su oficio de vestuarista teatral en la década del 50/60 en grandes compañías del teatro de revistas y en murgas junto a las que salía, cuando las condiciones de seguridad estaban garantizadas. A partir de dicha entrevista, comenzó a formar parte del *staff* de redacción de la revista contando otros acontecimientos de su vida y glosando un diccionario del *argot carrilche*, lenguaje inventado por las travestis en situaciones de encierro o persecución.



“Recuerdo de mis carnavales”, publicada por Malva en la red social facebook el 12 de febrero de 2013. (Según Malva -en entrevista personal (2015)- la fotografía fue tomada en los carnavales de Avellaneda junto

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

a la murga “Bomberos del sur” en la década del 60/70. Cortesía de Mina Bevacqua)

Por otro lado, como otro punto de esta cartografía teatral se debe considerar Giribone, un centro cultural autogestionado que funcionaba como comedero, espacio de apoyo escolar y también como morada donde vivir para artistas y nómades sin residencia en el contexto de pos crisis del 2001. Desde complicidades afectivas micropolíticas, la programación cultural ofrecía una variedad de espectáculos con entradas *a la gorra* y colaboraciones a modo de *bono contribución* pactada con los/as artistas. Como medio de sustentar gastos, la casa vendía comidas (caseras, realizada por sus integrantes) y bebidas durante los espectáculos. En este espacio autogestionado, desde el 2003, se presentaron las *Noches Bizarrras*, espectáculo de varieté cuya principal artífice fue Susy Shock, actual reconocida *artista trans sudaca*, como ella misma se reconoce para dar cuenta de su lugar de enunciación. El espectáculo oscilaba entre la poética del clown, lo grotesco 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. Mediante el contacto de Wayar, las varietés *Bizarrras*, en complicidad con integrantes de organizaciones sexo-disidentes –entre ellas la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT) y Futuro Transgenérico–, fue 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 travestis como Klaudia con K, Dominique Sanders y Julia Amore reterritorializaron las demandas y agenda del colectivo de travestis a Giribone en general, y a las *Noches Bizarrras*, en particular.



Noches Bizarras. Centro Cultural Giribone, 2007. Susy Shock entrevista a Dominique Sanders. Acompañan "Los susanos": Juan Noodt, Enrique Gurpegui y Vanina Grossi. (Archivo Susy Shock: "De todas las épocas, de todo un poco" disponible en la red social facebook. Cortesía de Mina Bevacqua)

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 así también en su definición de bizzaría, 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 bizzarro. 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 travestis y maricas transformistas performatearon escenarios desde antaño.



Las Noches Bizaras. Emergente Bar, 2016. PH Eve Cerda. (Archivo personal: Paula Garnier. Cortesía de Mina Bevacqua)

Este tráfico entre prácticas escénicas y la agenda política del movimiento social de las travestis que ocurrió en Giribone fue emblemático cuando parte del elenco de las *Noches Bizaras* participó, por primera vez, de la presentación de *El Teje* en el Centro Cultural Rojas en el 2008. En aquella oportunidad, la nueva banda de rock experimental de las varetés, los *Talkin' to machines* junto a Susy Shock y otros performers intervinieron el escenario. Con esta actividad el Rojas, como espacio institucionalizado, una vez más, dio cuenta de su *porosidad* y carácter alternativo de su programación escénica. Si bien para la institución este cruce ocurrió como tantos otros más, para el colectivo de artistas de las *Noches Bizaras* fue más que significativo por haber llegado a la paradigmática calle Corrientes, aunque sea de *este lado* de Callao.⁽¹⁴⁾ 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 (31) sobre las prácticas activistas y artísticas emergentes en aquellos años.

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

A modo de cierre: ¿cuál sería la particularidad de esta cartografía teatral?

Para una metodología de estudios del *teatro comparado*, Jorge Dubatti señala que “[l]a cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral: los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en la investigación” (*Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado* 67). Y propone modelos de cartografía para “el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continentes...)” (68). Si bien el diseño cartográfico que propongo incluye la dimensión geográfica, también la excede para extenderse hacia una *cartografía crítica*. Ésta última advierte que “[l]os mapas tradicionales no incluyen la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas, y los imaginarios sobre los mismos, y la permanente mutabilidad a la que están expuestos” (Risler y Ares 78). Desde esta consideración, me interesa atender una cartografía que contemple los territorios como disputas de poder, que tensionen las oficiales, complejice el entramado en su dimensión social y que configure una cartografía de devenires de subjetivación travesti. No obstante, ante la problemática de capturar y cristalizar los sentidos sobre los procesos de subjetivación, advierte Guattari: “Toda vez que una problemática de identidad o de reconocimiento aparece, estamos frente a una amenaza de bloqueo y de paralización del proceso” (en Perlongher 70). En este sentido, ¿cómo evitar que este trabajo tienda a serializar subjetividades y cargarlas de modos artificiosos de clasificación que produzcan un aplastamiento de las singularidades? Tal vez, mediante la imperiosa necesidad de habitar la fuga, devenir incapturable, encontrando puntos de pasajes y articulación de intensidades siguiendo las pautas de una *cartografía deseante* (Perlongher). Esta no pretenderá congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, sino provocar el estallido del sujeto garante de la identidad, es decir, resultará una cartografía que no intenta fijar, clasificar los cuerpos en determinados análisis “sino que se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se los recorre. El mapa resultante, lejos de restringirse a las dimensiones físicas, geográficas espaciales (...) ha de ser un mapa de los efectos de superficie” (Perlongher *Prosa plebeya* 65) y sus principales características serán la multiplicidad y simultaneidad. Tales lineamientos cartográficos también se podrían conjeturar desde una *cartografía queer*, la cual “no propone tanto un análisis en términos de identidad, sino de producción de subjetividad, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad, menos en términos de objeto o cuerpo que en términos de tecnologías políticas y de relacionalidad”. (Preciado 350)

Desde estos postulados, retomo mi propia participación en el trazado de esta cartografía de las DEFORMANCES en el Centro Cultural Rojas. Esta fue diseñada con quienes conformamos *territorios de libertad* (Cuello 4), cuevas o convivios teatrales que operaron tal fortaleza ante el escenario político de la crisis del 2001. Como mencioné anteriormente, en torno a la casa autogestionada Giribone, se suscitaron estrategias de acción frente al contexto político para desobedecer patrones y lógicas capitalistas. Si bien, el espacio Giribone se encontraba bajo un contrato de locación, dichas estrategias estaban

emparentadas con las prácticas de *casas tomadas* y *fábricas recuperadas* de la Ciudad de Buenos Aires, por la debacle financiera con la que abrió sus puertas el nuevo milenio. Por lo cual, sus integrantes y artistas en tránsito traficábamos modos de gestar espacios a través de dispositivos de horizontalidad y coordinación conjunta sin el fin de generar una plusvalía económica. De esta manera, de modo colectivo, en complicidad entre Marlene Wayar y Susy Shock, surgió la posibilidad de pensar esta cartografía que aúna prácticas escénicas que tienen un común más allá de su extensión temporal: cuestionar, desde la práctica artística, las lógicas de poder que configuran los cuerpos. A partir de este trayecto surgió una *heterotopia* (Foucault) posible para aquellas vidas y autodeterminaciones que se modelizan por fuera de tecnologías de legibilidad normativas. Los devenires de subjetivación minoritarios se tejieron en alianzas, agenciamientos y complicidades disidentes a un orden heterocishegemónico constelando territorios delimitados por el flujo, tránsito y contagio de quienes intervinieron. Este recorrido se produjo a contrapelo de las historias que han obliterado devenires travestis en la escena teatral de la posdictadura. Abordajes como los aquí planteados son necesarios no para reconsiderar estas prácticas escénicas 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 sociocultural. Para concluir sobre este aspecto, recupero los aportes del grupo *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte* en el que reflexionamos sobre las posibilidades de incidir en las escrituras de la historia del arte en tanto tecnología sexo-políticas: “Se trata, entonces, de interrumpir las ficciones de la historia (y de la historia del arte) en sus trayectorias institucionalizadas, interrogando sus silencios, fracturas, borrones y clausuras, abriendo fugas y discontinuidades críticas en los recorridos unidimensionales de sentido trazados por las narrativas hegemónicas” (*Micropolítica de la desobediencia sexual en el arte, ¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?* 2).⁽¹⁵⁾

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, reconocemos en este recorte una *heterocronía* (Moxey) 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 visibilizando el derecho al reconocimiento de la identidad de género autopercibida tal como figura en la actual Ley de Identidad de Género.



Lohana Berkins "Que otros sean lo normal". *Inutilitarios* del colectivo de artistas *artedoblebe* realizado para el acampe travesti en la noche previa a la Marcha del Orgullo. Noviembre de 2009, Plaza de Mayo (Bs. As.). (Disponible en: <http://artedoblebeventos.blogspot.com.ar/> Cortesía de Mina Bevacqua)

A través de esta cartografía trazamos una lectura de prácticas escénicas que, bajo las convenciones teatrales y aún más allá de ellas, propusieron espacios heterotópicos desde sus dramaturgias corporales cuestionando y *deformando* patrones heteronormativos: "reivindico mi derecho a ser monstruo, que otros sean lo normal" nos interpela Susy Shock con su estribillo ya colectivizado (*Poemario transpirado* 11).

Bibliografía

Bahuer, A. "Cis". *Revista Carnal Nation*. 2012[2010]. <http://akntiendz.com/?p=7620>. 27 de enero de 2017.

Bellucci, Mabel. "Primer informe sobre la comunidad travesti en Buenos Aires". 2015. <http://damiselasenapuros.blogspot.com.ar/>. 6 de diciembre de 2015.

Berkins, Lohana y Fernández, Josefina (coords.). *La gesta del nombre propio. Informe*

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina. Buenos Aires: Ediciones Plaza de Mayo, 2005.

Bevacqua, Guillermina. "Escenarios Liminales: Las (p)deformances a través de las prácticas de subjetivación del carnaval". *Nuevas orientaciones en teoría y crítica teatral*.

-----. "El devenir travesti en las deformances teatrales del Centro Cultural Rojas. Apuntes para pensar categorías de nuestro campo teatral desde la dramaturgia corporal de Mosquito Sancineto". *Revista Argus-a* [Buenos Aires - California], 1 de octubre de 2015. Vol. V Edición N° 18. <http://www.argus-a.com.ar>. 2 de octubre de 2015.

-----. "Improbables escrituras con K pero de Klaudia con K". *Ciudad*Anos o Buenos ciudadanos*. Buenos Aires, Milena cacerola, 2014a. 7-19.

-----. "La identidad muxe en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño". *Karpa* [Los Ángeles], 2014b. N° 7. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-7>. 14 de enero de 2017.

-----. "Julia Amore. El Teje de ayer y hoy". *Anuario 2014. Publicaciones del CCC*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2014c.

-----. "Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas". *Revista Palos y Piedras* [Buenos Aires]. Diciembre 2013a. N° 19. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/448/>. 14 de enero de 2017.

-----. "La corporalidad travesti en la deformance poética de Naty Menstrual". *Revista da Presença* [Porto Alegre]. Septiembre – diciembre, 2013b. V. 3, N° 3, p. 819-838. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca/Icle>. 14 de enero de 2017.

-----. "No se archive. Publíquese. Batato Barea: archivos de democracia". Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades. VIII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas del CIFFyH. "Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia". Córdoba, 20 al 22 de noviembre de 2013c.

-----. "Memorabilia de Batato Barea por Seedy González Paz". Ponencia presentada en el IX Coloquio Internacional de Teatro: "Lenguajes académicos en el nuevo milenio". Organizado por el Departamento de Teoría y Metodología Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Montevideo, Uruguay, 2013d.

-----. "Ensayos de reconocimiento a la identidad de género en el Centro Cultural Rojas", ponencia presentada en el V Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados". Organizado por el IUNA. Departamentos de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón. Secretaria de Posgrado. Posgrado Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados.

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

Buenos Aires, 8, 9 y 10 de Noviembre de 2012a.

-----. "Materialización de identidades trans en las dramaturgias de El teje. La primera revista de travestis en América Latina", ponencia presentada en las X Jornadas de Estudios e Investigaciones. La teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad. Buenos Aires, 27 al 30 de noviembre, 2012b.

-----. "Construcción de identidades trans en el Centro Cultural Rojas. Primeras reflexiones en torno a las artes escénicas y El Teje". *Palo y Piedras* [Buenos Aires] Enero / Abril de 2011a: N° 11. <http://www.centrocultural.coop/>. 14 de enero de 2017.

-----. "De la autogestión escénica a la transgresión social". *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. [Buenos Aires] 10 Mayo 2011b. <http://www.revistaafuera.com>.

-----. "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea". *Telón de fondo* [Buenos Aires] 2010, N°12. www.telondefondo.org. 14 de enero de 2017.

Black, Ezequiel. Presentación en la mesa "Contra- imágenes, agencia e invención subjetiva sexopolítica frente a las políticas de vulnerabilización". En el marco de las IV Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos: ¿Cómo vulnerar una imagen?, organizadas por el grupo Micropolítica de la desobediencia sexual en el arte, LabIAL. Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2015, 30 de octubre.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2008 [2002].

Calzón Flores, Natalia. *25 Años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2009.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002 [1988].

Cuello, Nicolás. "Metodologías de la decepción: Estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales". Ponencia presentada en: "I Jornadas de Investigación sobre Políticas Visuales de los Afectos", organizadas por el Grupo de Trabajo Políticas Visuales de los Afectos. LabIAL. Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2014, 7 de agosto.

Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, (2002 [1988])

-----. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, (1978 [1975]).

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires:

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

Atuel, 2008.

----- . *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Garbaztky, Irina. *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Viterbo, 2013.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta limón, 2013 [2005].

Longoni, Ana. "Encrucijadas del arte activista en Argentina". Ramona [Buenos Aires], 2007: N° 74. 31-43. www.ramona.org.ar. 14 de enero de 2017.

Maffia, M. (comp.). *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria. (2003).

Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte *¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?* Presentación a cargo del Grupo de investigación: "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo". Mesa redonda *¿Qué es lo queer?* en las "Jornadas Interdisciplinarias de Géneros: *Degenerando Buenos Aires*". Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 27 de Mayo de 2014.

Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Preciado, Paul. "Cartografías Queer. El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". *Cartografías Disidentes*. Madrid: SEACEX, 2008.

Risler, Julia y Ares Pablo. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de la creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Susy Shock. *Poemario transpirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.

Revista

El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano. N°3, Buenos Aires, diciembre de 2008.

Entrevistas

Naty Menstrual, entrevista personal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Marzo del 2013. Sin publicar.

Mosquito Sancineto, entrevista personal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Febrero del 2014. Sin publicar.

Fernando Noy, entrevista personal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Septiembre del 2014. Sin publicar.

NOTAS:

¹ Las publicaciones de *El Teje* se encuentran disponibles en: <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/index_revistas.php> (última fecha de consulta 10/01/2017). A su vez, a lo largo de su historia, el CRRR cumplió con el perfil institucional del área de Extensión Universitaria cuyo bastión principal consta en “acercar la universidad al pueblo”, es decir, desarrollar proyectos desde la Universidad hacia las necesidades de la sociedad, a través de diferentes programas, entre ellos, “El Rojas en las cárceles”. Este programa se realizó en conjunto con el Programa UBA XXI de la Universidad de Buenos Aires. El objetivo principal consistía en mantener conectadas con la realidad cotidiana a las personas privadas de su libertad y propiciar la adquisición de un oficio que les facilite su posterior reinserción en la sociedad. En otro orden, desde 1987 se llevó a cabo el programa de cursos para “Adultos mayores de 50”. Y actualmente existe una gran oferta de talleres de “Capacitación para el trabajo” destinado a quienes deseen insertarse en el mercado de laboral, desarrollar un nuevo proyecto, mejorar su situación laboral o ampliar sus conocimientos.

² 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” (AsherBauher, 2010).

³ Con el fin de desplazar un lenguaje sexo-genérico universalizante (y poco representativo para el corpus de artistas abordado) utilicé la categoría de *dramaturgia corporal* para referirme a lo que comúnmente se denomina *dramaturgia del actor*. Si bien aquí puede ser un simple reemplazo terminológico expandiendo estas consideraciones en mi tesis doctoral en curso de escritura.

⁴ La frase surgió en un diálogo entre Susy Shock y la referente activista *trans*, Marlene Wayar, en el año 2007. La misma fue plasmada en el diseño visual, desarrollado por el colectivo *artedoblebe*, para *La fiesta de las Noches Bizarrras* entre el 2008 y 2009. Rápidamente la frase tomó forma de poema bajo el título “Yo monstruo mío” (publicado en *Poemario Trans Pirado*) y fue musicalizada por los *Talkin’to machines*, la banda de *Las Noches Bizarrras*, y por Karen Bennett para el espectáculo *Poemario trans- pirado* que Susy Shock realiza desde el año 2010. A continuación, transcribo el poema al que me refiero:

... Yo, pobre mortal,/ equidistante de todo/ yo D.N.I: 20.598.061/ yo primer hijo de la madre
que/ después fui/ yo vieja alumna/ de esta escuela de los suplicios/ Amazona de mi deseo/
Yo, perra en celo de mi sueño rojo/
Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo/ ni varón ni mujer/ ni XXI ni H2o/ yo
monstruo de mi deseo/ carne de cada una de mis pinceladas/ lienzo azul de mi cuerpo/
pintora de mi andar/ no quiero más títulos que cargar/ no quiero más cargos ni casilleros a
donde encajar/ ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia/ Yo mariposa ajena a la

modernidad/ a la posmodernidad/ a la normalidad/ Oblicua/Vizca/ Silvestre
Artesanal/ Poeta de la barbarie/ con el humus de mi cantar/ con el arco iris de mi cantar/ con
mi aleteo:

Reivindico: mi derecho a ser un monstruo/ que otros sean lo Normal/ El Vaticano normal/
El Credo en dios y la virgísima Normal/ y los pastores y los rebaños de lo Normal/ el
Honorable Congreso de las leyes de lo Normal/ el viejo Larousse de lo Normal/ Yo solo
llevo la prendas de mis cerillas/ el rostro de mi mirar/ el tacto de lo escuchado y el gesto/
avispa del besar/ y tendré una teta obscena de la luna más perra en mi cintura/ y el pene
erecto de las guarritas alondras/ y 7 lunares/ 77 lunares/qué digo: 777 lunares de mi
endiablada señal de Crear/ mi bella monstruosidad/ mi ejercicio de inventora/ de ramera de
las torcazas/ mi ser yo entre tanto parecido/ entre tanto domesticado/ entre tanto metido “de
los pelos” en algo/ otro nuevo título que cargar/ baño: de ¿Damas? o ¿Caballeros?/ o nuevos
rincones para inventar/ Yo: trans...pirada/ mojada nauseabunda germen de la aurora
encantada/ la que no pide más permiso/ y está rabiosa de luces mayas/ luces épicas/ luces
parias/ Menstruales Marlenes bizarras/ sin Biblias/ sin tablas/ sin geografías/ sin nada/ solo
mi derecho vital a ser un monstruo/ o como me llame/ o como me salga/ como me pueda el
deseo y la fuckin ganas/ mi derecho a explorarme/ a reinventarme/ hacer de mi mutar mi
noble ejercicio/ veranearme otoñarme invernarne:/ las hormonas/ las ideas/ las cachas/ y
todo el alma!!!!!!... amén. (11).

⁵ Nicolás Cuello, colega del grupo de investigación “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur” y teórico referente del activismo LGTBI en Argentina, trabaja sobre el diseño de una cartografía cuyo marco en torno al avance del neoliberalismo y la crisis política y social del 2001, se encuentra en intersección con el corpus aquí abordado. Particularmente, dicho investigador diseña una genealogía crítica de un sector del activismo artístico sexo disidente para reflexionar sobre “experiencias colectivas, y colaborativas en las que a través de la producción de dispositivos visuales y / o performáticos de activación poética, principalmente se abrieron espacios de experimentación y posibilidad de nuevos modos de subjetivación disidente (Guattari y Rolnik: 2005) que programaron modos de acción para subvertir el orden heteronormado de las existencias posibles en un contexto de crisis” (Cuello, Metodologías de la decepción 3). Para ello, aborda el trabajo de *Mujeres Públicas*, *Fugitivas del desierto*, *Serigrafistas queer* y *Cuerpo Puerco*, entre otros.

⁶ Según la investigadora y activista Mabel Bellucci (Primer informe sobre la comunidad travesti en Buenos Aires) “En 1991, dio la cara Transexuales por el Derecho a la Vida y la Identidad (TRANSDEVI) con Karina Urbina. Luego, en mayo de 1993, surgió Travestis Unidas (TU) de la mano de Kenny de Michelis y tres amigas. En junio hizo su debut la Asociación de Travestis Argentinas (ATA) con Belén Correa. Estaba integrada por quince compañeras reunidas para denunciar el maltrato policial e institucional y contó con el apoyo de Gays por los Derechos Civiles, colectivo liderado por Carlos Jáuregui. A fines de 1994, nació como respuesta al constante asedio y violencia de la policía la Asociación de Meretrices de Argentina (AMAR). Después este grupo se sumó a la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), lo que hizo posible abandonar la auto-marginación, al reconocerse como trabajadoras”.

Para la referencia sobre los años de fundación de ATA, también se puede considerar los postulados de Josefina Fernández (*Cuerpos desobedientes*, 116) y Lohana Berkins, (en *Sexualidades migrantes* 127-137), quienes consideran que fue en 1991 la fundación. No obstante, en la web de la Federación Argentina LGTB se señala:

ASOCIACION TRAVESTIS TRANSGENERO TRANSEXUALES ARGENTINAS:
A.T.T.A se formó de un grupo de 15 amigas cansadas de sentir en carne propia el maltrato policial, institucional y social que vivía una TRANS [Travestis, Transexuales, Transgéneros] en Argentina, y el grupo se caracterizaba por ser "rebeldes" a la autoridad como nos tildaban. Estos casos eran a mediados de 1989 donde la policía como burla nos decían ustedes son de la "Asociación de Travestis Argentinas", "¿qué piensan hacer,

Bevacqua, Mina. "Hacia una cartografía teatral de las desobediencias sexuales. El Centro Cultural Rojas como epicentro de las deformances". *Karpa* 9 (2016-17): n. pag. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mina-bevacqua>

denunciarnos?", "o salir en televisión a contar todo?" y las burlas se convirtieron en predicciones; también cabe destacar que hoy faltan muchas de las compañeras que comenzaron la lucha en A.T.A. Desde 1996 hasta 2001 el grupo decide cambiarlo a A.T.T.A Asociación Travestis Transexuales Argentinas. Desde el 2001 el grupo decide Nacionalizar al movimiento TRANS por la Argentina y llamarnos A.T.T.A Asociación Travestis Transexuales Transgéneros Argentinas, formando una Comisión formada por activistas TRANS de las distintas Provincias de la Argentina fundando oficinas y /o sedes por la Argentina” (<http://www.lgbt.org.ar/01-miembros.php>).

Por lo expuesto, se observa que las derivas del movimiento no tienen una fecha de inicio precisa, quedando sujeta a tiempos del recuerdo de, por un lado, complicidades afectivas y, por otro lado, la violencia institucional encarnada en aquellos cuerpos que, día a día, se enfrentaban a la vulnerabilidad de sus existencias en aquellos años.

⁷ El “Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género” se creó en el 2010. Estaba conformado por diferentes agrupaciones, organizaciones y activistas independientes. Entre las agrupaciones se encontraban: Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), Comunidad Homosexual Argentina (CHA), Cooperativa Nadia Echazú, Movimiento Antidiscriminatorio de Liberación (MAL), Futuro Transgénero, Putos Peronistas, Encuentro por la Diversidad – Córdoba, Jóvenes por la Diversidad, Antroposex, Crisalida Tucumán y ADISTAR Salta. Bajo el expediente N°8126, la diputada nacional Diana Conti presentó el proyecto redactado por la CHA, ALITT, MAL y Futuro Transgénero. Considerando este, más los proyectos presentados por Silvana Guidici y otros/as (expediente: 7243-D-2010) y el de Juliana Di Tullio y otras/os (expediente: 7644-D-2010), el 10 de noviembre de 2011, la Honorable Cámara de Diputados de la Nación, Comisión de Legislación General, aconsejó el tratamiento de la Ley de identidad de género. La Ley de Identidad de Género fue sancionada el 9 de mayo de 2012. Sus fundamentos de despatologización, desjudicialización, desestigmatización y descriminalización de las identidades trans, la convierten en una de las leyes más avanzada en materia de derechos humanos del mundo.

⁸ 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.

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

¹⁰ Hanna Shygulla, Kim Novak, Claudia Cardinale, Katherine Hepburn Marlene Dietrich, fueron divas cinematográficas. Sobre la desterritorialización de estas figuras a través de las ficciones literarias con procedimientos de la constelación *camp-gender-kitsch-parodia*, véase José Amícola (2010). Sobre las reapropiaciones de las divas cinematográficas por partes de las travestis, véase también mi artículo sobre Naty Menstrual (Bevacqua, “La corporalidad travesti en la deformance poética de Naty Menstrual”).

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

¹² Si bien aquí abordo la noción de las Deformances desde una perspectiva de géneros, me interesa ampliar el dispositivo de reflexión hacia aquellas propuestas estético-artísticas que desanden modelos corporales hegemónicos, entre ellos, los de *diversidad funcional*. Desde estas consideraciones se puede pensar el trabajo de Liz Gibson (www.deformanceart.com)_cuya nominación en inglés se inscribe bajo el título de *deformances art*.

¹³ *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 travestis 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*.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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, Mina Bevacqua, Fernanda Carvajal, Nicolás Cuello, Fernando Davis (dir.), Morgan Disalvo, Fernanda Guaglianone, 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”