

## Prácticas performáticas de agitación para pensar el exilio: hacia una estética del fracaso entre pogos y tacones dorados

### Performatic practices of agitation to think about exile: towards an aesthetic of failure between mash pits and golden heels

Mg. Paula Inés Tortosa<sup>1</sup>  
[tortosapaula@gmail.com](mailto:tortosapaula@gmail.com)

Mg. Denise Cobello<sup>2</sup>  
[denise.cobello@gmail.com](mailto:denise.cobello@gmail.com)

---

#### Resumen

En este trabajo exploramos los vínculos entre el teatro y lo político, en particular la forma de representación del exilio y la cuestión de la extranjería en el teatro independiente porteño. Con ese objetivo nos propusimos analizar la obra *Turistas y exiliades* (2021) escrita, dirigida e interpretada por Mariano Rapetti. Desde una perspectiva crítica, esta propuesta escénica aborda múltiples temáticas como el terrorismo de Estado, el exilio, la televisión, la política, el rock, el mismo campo teatral y ámbito de la cultura. A partir de una narrativa autobiográfica interpela su propia naturaleza y deconstruye las formas instituidas aunque también toma varios de los procedimientos más recurrentes del teatro biográfico-documental como el uso de documentos personales, la actuación a público, la amplificación de la voz, el uso de pantalla, entre otros. Para reflexionar sobre este objeto tomaremos la perspectiva de la estética cuir que despliega la obra, en tanto propone un lugar de enunciación des-marcado de los mandatos sexo-genérico-afectivos que sostienen las lógicas identitarias de la diferencia. Asimismo, tomaremos la problematización de la noción de fracaso como posicionamiento político que nos ayuda a re-pensar la categoría de víctima.

**Palabras clave:** Teatro performático; Biodrama; Terrorismo de Estado; Exilio; Estética Cuir.

#### Abstract

In this paper we explore the links between theater and politics, in particular the form of representation of exile and the question of foreignity in the independent theater of Buenos Aires. With this objective in mind, we set out to analyze the play *Turistas y exiliades* (2021) written, directed and performed by Mariano Rapetti. From a critical perspective, this scenic proposal addresses multiple issues such as State terrorism, exile, television, politics, rock, the theatrical field and the field of culture. From an autobiographical narrative, it questions its own nature and deconstructs the instituted forms, although there are several of the most recurrent procedures of biographical-documentary theater such as the use of personal documents, acting in front of the public, the amplification of the voice, the use of

1 Doctoranda CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ Facultad de Psicología, UBA, Argentina.

2 Doctoranda CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ DAD, UNA, Argentina.

screen, among others. For the analyses we approach the cuir aesthetic that the work unfolds, as it proposes a place of enunciation de-marked not only from the sex-gender-affective mandates, but also from the identity logics of difference. Likewise, we will take the problematization of the notion of failure as a political position that helps us to re-think the category of victim.

**Keywords:** Performatic Theater; Biodrama; State Terrorism; Exile; Cuir aesthetic.

Recibido: 19/04/2022. Aceptado: 14/10/2022.

## Introducción

Este trabajo se ubica en el marco de nuestras investigaciones doctorales, las cuales giran en torno a la construcción de memorias sobre el terrorismo de Estado en Argentina en intervenciones performáticas contemporáneas y los problemas que emergen en obras que hacen uso de archivos y testimonios sobre hechos del pasado para llevar a escena. Para este artículo tomamos como caso de análisis la obra *Turistas y exiliades* (2021), escrita, dirigida e interpretada por Mariano Rapetti<sup>3</sup>. Creada en la Ciudad de Buenos Aires durante el periodo macrista la obra se estrena en 2019 en el Centro Cultural Matienzo y, una vez habilitadas las salas teatrales con aforo reducido debido a la situación de pandemia por Covid-19, realiza una segunda temporada drante el 2021 en el teatro Beckett.

Desde un posicionamiento crítico, la obra de Rapetti aborda múltiples temáticas como el terrorismo de Estado, el exilio, la televisión, la política, la sexualidad, el rock, el teatro y el arte. Este biodrama interpela la naturaleza del mismo y deconstruye las formas instituidas, aunque también toma varios de sus procedimientos tradicionales como la narrativa autobiográfica y documental en primera persona. Como su ficha teatral<sup>4</sup> versa, constituye una “*performance de agitación política*”.

Cabe señalar que la metodología utilizada responde a un enfoque cualitativo con fuentes primarias y secundarias. Se llevó a cabo un trabajo de campo en el que se utilizaron como instrumentos de producción de datos dos observaciones participantes durante la puesta en escena de la obra. Es decir, concurrimos a dos funciones realizadas en 2021 en el teatro Becket, el estreno y la última. Asimismo, se utilizaron fuentes secundarias como el registro audiovisual de una de las funciones, proporcionado por Mariano Rapetti. A continuación se llevó a cabo el análisis crítico de este material a partir de la noción de fracaso recuperando discusiones que emergen de las teorías de los afectos y de su impacto en el campo de los estudios de género. Sostenemos que la obra desarrolla una narrativa cuir del fracaso situada socio-históricamente que permite repensar las lógicas instituidas respecto al exilio y el concepto de víctima al mismo tiempo que cuestiona el propio dispositivo de enunciación.

Cabe aclarar, que la obra presenta una infinidad de recorridos rizomáticos que son trabajados con suma seriedad y compromiso por la performer. El primer eje que desarrollaremos corresponde al lugar de enunciación de la obra, luego al abordaje del tema de la memoria de la historia reciente, particularmente, el exilio, y por último, algunas reflexiones respecto al vínculo entre estética, cuerpo y afectos.

3 Durante la obra Mariano Rappeti utiliza diferentes pronombres e inflexiones para referirse a su persona, por ende a lo largo de este trabajo se intenta respetar esa (de)marcación de género.

4 Ficha teatral: <http://www.alternivateatral.com/obra68215-turistas-y-exiliades>

## El biodrama como dispositivo performático de enunciación desde el fracaso

*Turistas y exiliades* es una obra interpretada por una sola actriz, Mariano Rapetti, aunque consideramos que sería un error catalogarla como unipersonal, ya que la performer también es muchas otras, aunque haga de ella toda la obra. En la oscuridad de la sala lo primero que se vuelve visible es un panel luminoso apoyado en el piso que contiene la palabra “víctima” en letras mayúsculas y luz blanca. La luz de la escena sube y descubrimos a Mariano detrás del letrero, vestido con un jean y una remera, sacudiendo un frasco de pintura en aerosol. El espacio vacío de paredes negras y su sola presencia dan cuenta de una escena despojada de teatralidad. A su lado una valija grande, que abrirá minutos después para revelar documentos personales y en lo alto varios hilos de tanza recorren el espacio de pared a pared.

Desde las primeras líneas Mariano sostiene un posicionamiento crítico frente al tratamiento biográfico-documental en el teatro, expresando que no le gustan los biodramas, que le producen “algo en el cuerpo”<sup>5</sup>, que los rechaza. Realiza una clara referencia a la autora y directora Lola Arias quien es, junto con Vivi Tellas, una de las directoras y curadoras contemporáneas más reconocidas en lo que respecta a estas búsquedas estéticas. Mediante una alusión directa a la reconocida obra sobre la Guerra de Malvinas, *Campo Minado* (2016), basada en un encuentro en el que ex combatientes, argentinos e ingleses, despliegan sus memorias de guerra, Mariano relata la sensación que tuvo cuando la vio en 2018 en el teatro San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires. Al respecto, enuncia: “La mayoría del público encontraba algo reconfortante, como una suerte



Foto 1 - Ph. AlexaRabbit.  
*Turistas y exiliades* (2021).  
Mariano Rapetti.

de reconciliación. La gente aplaudía y se iba del teatro feliz porque pensaba que eran todes iguales, que estaban en contra de la guerra”<sup>6</sup>. A través de su testimonio toma distancia de esas reacciones y afirma no haber sentido nada de eso. Por el contrario, asegura que la obra le generó algo desagradable, que de tan solo recordarlo lo siente en el cuerpo. Luego advierte: “ya sé que no debería empezar mi obra hablando mal de otra obra”<sup>7</sup>. Toma el aerosol que lleva en el bolsillo y escribe en una lámina de papel madera que cuelga del último hilo de tanza que atraviesa el espacio: “No hay más guerras por las que valga la pena luchar”<sup>8</sup>.

Cabe aclarar, que *Campo Minado* realizó giras por varios teatros y festivales del mundo y su formato reforzó un tipo de dispositivo escénico particular que emerge en dos obras precedentes, *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) y que fue tomado como modelo por distintos artistas interesades en el teatro biográfico-documental<sup>9</sup>. También se realizó una película que fue estrenada en Europa y programada en varios festivales internacionales<sup>10</sup>. Ésta y muchas de las obras de Lola Arias son aclamadas por la crítica y estudiadas por investigadores y artistas (Cobello, 2020a; Cobello y Tortosa, 2021). Al respecto, Rapetti, desde un teatro independiente de la zona porteña del Abasto, expresa durante su obra: “qué lindo sería poder vivir del arte, presentar en festivales internacionales, tener una página web que diga cosas como ‘portfolio’”<sup>11</sup>. Acto seguido, corta de un rollo grande de papel madera otro fragmento, lo cuelga de otro de los hilos de tanza y escribe con el aerosol: “¿Qué implica vivir del arte?”.



Foto 2 - *Turistas y exiliades*, 2021. Mariano Rapetti.

6 *Ibid.*

7 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.

8 *Idem.*

9 La productividad de este formato se observa principalmente en la obra de artistas y colectivos de Buenos Aires iniciada a partir de archivos autobiográficos, procedimientos intermediales y una matriz de actuación documental que entra en diálogo directo con la obra de Arias. Ejemplo de esto son los trabajos de Carla Crespo, Marina Otero, Rodrigo Arena, Mariano Rapetti, entre otros.

10 Breve entrevista a Lola Arias sobre *Campo Minado* <https://youtu.be/jJznlcQugI> - Video sobre la película *Teatro de Guerra* <https://youtu.be/vNICscOlxS8>

11 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.



Estas apreciaciones de Mariano, expresan un claro posicionamiento político y consideramos que podrían pensarse desde la teoría de los afectos. Dentro de los autores que trabajan el giro afectivo, Sara Ahmed (2019), cuestiona el mandato de la felicidad como imperativo social y lo sitúa dentro de una lógica capitalista y heterocispatriarcal de imposición que disciplina las acciones y los cuerpos. *Turistas y exiliadas* pone el acento en la implicación afectiva de la performer en relación a los hechos narrados y los conecta con esos otros afectos que no se anudan a las pasiones, necesariamente, alegres (Fernández, 2007).

Rapetti saca a la luz problemáticas que emergen del teatro porteño independiente. “¿Por qué el teatro que es un ámbito tan marica, tan trans, tan mujeril, está lleno de chongos?”<sup>12</sup> Y afirma que en cualquier cueva de teatro independiente “si rascás un poquito, lo que hay atrás es un chongo<sup>13</sup>” y liga esta idea a la naturalización de los abusos sexuales ocurridos dentro del campo teatral<sup>14</sup>. En ese sentido, la figura que Ahmed (2019) rescata de la *feminista aguafiestas*, nos permite pensar desigualdades o situaciones de violencia naturalizada, en las que la perspectiva crítica parece acabar con el entretenimiento o la diversión de algunos poques frente a la necesidad imperante de consumir felicidad. Toda feminista, sostiene Ahmed, es una aguafiesta porque va por la vida rompiendo la felicidad de les otros en tanto pone en evidencia la construcción sexista que sostiene la matriz heteropatriarcal. Desde esta perspectiva, nos preguntamos ¿de qué formas el teatro independiente porteño reproduce estas lógicas?

El recorrido propuesto por la obra y el diálogo que establece con otras producciones teatrales, sucesos políticos, escándalos mediáticos, memorias personales que toman forma de registros fotográficos, fílmicos y afectivos, sugiere pensar las formas en las que el teatro se acerca a lo que considera otredad. Por ejemplo en un pasaje de la obra, Mariano desarrolla una escena en que estaciona un auto, se baja, pone la alarma “y se acerca una con su color de piel”<sup>15</sup> a un ex combatiente de Malvinas que le falta un brazo, a un senegalés indocumentado que vende relojes en “El once”<sup>16</sup> o a una persona en situación de calle. Estos ejemplos que utiliza remiten, una vez más, a obras de Lola Arias y Vivi Tellas<sup>17</sup>, quienes sentaron un precedente importante a partir de los 2000 en el campo teatral argentino y latinoamericano, en materia de forma y tratamiento especial de documentos para la escena y trabajo con los testigos de los hechos que buscan documentar (Brownell, 2021; Cobello 2019, 2020; Ver-

12 *Idem*

13 *Idem*. En Argentina el término “chongo” viene del lunfardo carcelario que definía a un varón “homosexual activo”. Luego este uso se extendió para designar a personas que tienen una expresión de género masculinizada hegemónica. .

14 Desde hace unos pocos años en Argentina algunos profesores de teatro, directores y actores comenzaron a ser escrachados en las redes sociales y otros medios y denunciados por personas que fueron víctimas de abuso y violencia. Ver: <https://www.editorialsudestada.com.ar/cuando-cae-el-telón/>. Uno de los casos que tuvo mayor visibilidad y que sentó precedente en la justicia siendo la primera vez que tres ministerios públicos fiscales de tres países colaboran en un caso de violencia sexual, fue el proceso judicial, iniciado en diciembre de 2018 y que continúa en curso, en el que la actriz Thelma Fardin denuncia por abuso al actor Juan Darthés. Ver: <https://www.pagina12.com.ar/161468-yo-le-dije-que-no-que-no-y-el-siguio>. En el ámbito estrictamente teatral un caso que tuvo mucho impacto en la comunidad fue el del autor y director Jorge Omar Pacheco, fundador del Teatro la otra orilla, cuando en noviembre 2018 luego de ser señalado y escrachado por abusos y maltratos por personas que integraban su grupo, fue encontrado ahorcado en su propio teatro. Ver: <https://www.filo.news/genero/Lo-escracharon-por-abuso-sexual-y-se-suicido-victima-o-victimario-20181105-0019.html>

15 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.

16 Once es la denominación no oficial de una zona del barrio de Balvanera, el cual se encuentra en la Comuna 3 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se caracteriza por sus numerosos comercios de ofertas y bajos precios, y abarca varias áreas comerciales con una gran cantidad de venta ambulante no registrada en la vía pública. También es una zona en la que viven muchos migrantes en pensiones o habitaciones de alquiler, que en muchos casos constituyen viviendas precarias.

17 Para conocer más sobre el trabajo de las artistas ver <https://lolaarias.com/es/> y <https://vivitellas.com/>

zero, 2017; De la Puente, 2019). La performer elocuentemente resume esta escena en una frase: “Habitar las contradicciones”<sup>18</sup> que enuncia en tono satírico. En este sentido, la obra de Rapetti hace surgir interrogantes que permiten pensar críticamente. ¿Qué otros cuerpos se encuentran ausentes del teatro porteño, de las performances, en definitiva, del “arte”? ¿Cuántos cuerpos negros, marrones, no “blancos” hay? Y cuando están presentes: ¿cómo son estas formas de aparición? ¿Cómo se (in)visibilizan estas formas de existencia? ¿Desde dónde se paran las personas blancas, burguesas, aclamadas internacionalmente cuando se acercan a vidas más precarias que las de ellas? Tal vez, siguiendo a César González (2021), podemos pensar estos cuestionamientos a partir de la idea de cierto *fetichismo de la marginalidad* que podría leerse como una acción que condensa las lógicas coloniales del poder. Asimismo, este fetichismo se sostiene desde la apropiación cultural y la explotación, con las que el capitalismo impone un valor de mercado para esa vida precaria y una forma de exhibición y comercialización, en tanto mercancía.

Estas experiencias que podríamos catalogar más cerca de procesos de violentación<sup>19</sup> (Zaldúa, 1999) que de prácticas artísticas, son cuestionadas por Rapetti desde un posicionamiento que toma el arte del fracaso. En ese sentido, nos parece pertinente retomar a Jack Halberstam (2018) que problematiza la idea del éxito como paradigma de la heteronormatividad y plantea que el *arte queer del fracaso* “se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser” (p. 98). Entonces, desde el lugar de los perdedores, se puede gestar también un proyecto político desde el fracaso que se fugue de esas exigencias de las normas sociales como forma de resistencia. Desde esta perspectiva, la performer abre su valija y despliega gigantografías de fotos familiares que apoya sobre diferentes soportes en el piso, una al lado de la otra, mientras narra anécdotas que ponen el foco en cuestiones de género. “Hay cosas que si no las decís no se ven”<sup>20</sup>, sostiene como lema. De este modo, utilizando un código escénico que reafirma la forma biográfico-documental, desarrolla su cartografía afectiva relatando vínculos, sensaciones y pensamientos que fueron trazando su historia personal.

## Exilios y tacones dorados

Si bien, hay un momento exacto en que se produce el acto de quitarse toda la ropa y montarse sobre unos tacones dorados, ya desde el comienzo sentimos que Mariano se desnuda ante el público. Nos habla de su sexualidad, su historia familiar, sus deseos e inquietudes. Su salida del closet y el vínculo con la experiencia de su padre en el Liceo Militar imprimen una cuota de humor que resignifican las genealogías sexuales de su progenitor.

La infancia de Mariano atravesada por una familia de exiliadas que retorna al país, y su llegada en la panza de su madre quien “en un gesto tan femenino como patriarcal decide fajarse”<sup>21</sup> para ocultar su embarazo de 8 meses y que le permitieran viajar en el avión de México hasta Argentina. Nos cuenta de la dispersión de su árbol familiar, que deviene

18 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.

19 Implica un entendimiento de la violencia no como un suceso sincrónico, sino en su carácter diacrónico y procesual que involucra aspectos materiales, simbólicos y sociales.

20 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.

21 *Ibid.*

rizomático con una ex esposa de su padre, Elina Sánchez de Rapetti estudiante de Filosofía y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores<sup>22</sup> desaparecida por el terrorismo de Estado en 1976. También con un hermano mayor que vivió su infancia en Italia y les visitaba una vez por año en Buenos Aires con despedidas eternas imposibles de concluir<sup>23</sup>.



Foto 3 - *Turistas y exiliados*, 2021. Mariano Rapetti.

Aborda estas temáticas de la historia reciente, combinando componentes autobiográficos con materiales documentales, cuestiones de coyuntura socio-históricas de los '70 y '80, y el contexto del macrismo, signado por políticas negacionistas en materia de derechos humanos<sup>24</sup>. Estas narrativas ligadas a la construcción de memoria, permiten reflexionar el destierro forzado de los miles de exiliados a causa del terrorismo de Estado en Argentina.

Diversos estudios dan cuenta de cómo se consolidó como categoría jurídica y social la figura del desaparecido como víctima del terrorismo de Estado (Crenzel, 2010). En ese campo, las lógicas familistas (Jelin, 2010) de la heterocisnorma funcionaron como eje organizador para poder considerar a familiares directos, principalmente a las Madres e Hijos como personas damnificadas de este suceso. No obstante, otras situaciones quedan invisibilizadas, borradas o hasta impugnadas de esta ecuación, como es el caso de personas presas políticas, exiliadas, compañeras de militancia, sobrevivientes, pueblos originarios, personas LGTBQ+, personas encerradas en dispositivos manicomiales y, podría pensarse también, todo el conjunto de la sociedad.

22 También conocido como PRT. Fue una organización armada revolucionaria en Argentina que tuvo su mayor despliegue de actividades durante los setenta. Fueron brutalmente perseguidos durante la última dictadura cívico militar y muchos de sus militantes están desaparecidos.

23 Fragmento de un video que se reproduce durante la obra. Es Mariano a los 9 años haciendo una filmación casera para enviarle a su hermano Nico que vive en Italia [https://youtu.be/T\\_POB0GMBbc](https://youtu.be/T_POB0GMBbc)

24 Asimismo, la impronta negacionista se evidencia en los discursos oficiales de los funcionarios del poder ejecutivo del Estado (Sel y Gasloli, 2020) que resonaron mediáticamente y cuestionaban el número en relación a los 30 mil desaparecidos y otras hacían referencia a las indemnizaciones económicas como "curro de los DDHH" (Rousseaux, 2018). Distintas formas discursivas dan cuenta del negacionismo respecto a las violencias por parte del Estado hacia mediados de los años 70, como así también otros discursos sostienen el término "memoria completa". En ese sentido, se desliza la narrativa que muchos consideraron que sostiene el relato de la teoría de los dos demonios. Esta teoría sostiene que son equiparables las violencias perpetradas por el terrorismo de Estado en Argentina con las acciones realizadas por las organizaciones armadas guerrilleras.



Desde ya, es un tema complejo con múltiples atravesamientos y discursos que desde el presente dialogan performativamente en el despliegue que propone Rapetti. Es necesario señalar que diversos son los estigmas que han atravesado les sobrevivientes al terrorismo de Estado. Por un lado, la construcción social de “traidor” aparece fuertemente en algunos relatos: ya sea porque abandonó el país mientras otros se quedaron a luchar contra la máquina del horror, o porque sobrevivieron a los campos de detención y exterminio y se sospecha que han delatado a otros compañeros o brindado algún tipo de información a cambio de su vida (Longoni, 2007). A su vez, en la particularidad de las situaciones se sostuvo también una creencia del “exilio dorado” y que muchas personas se encontraban en viajes turísticos “disfrutando” de su estadía en el exterior. En cualquiera de los casos, constituye un estigma que aún circula entre líneas en algunos discursos.

A lo largo del espectáculo los debates abiertos y las sentencias se entrelazan con interrogantes y con una visión crítica de la propia obra que advierte desde la primera escena: “por esto me van a re cancelar”<sup>25</sup>. Los cuestionamientos que se despliegan ya hacia el final vuelven sobre la confrontación de las dos nociones guía: *turista y exiliade*. Queda claro aquí que la primera se presenta como algo situacional, temporario, mientras que la segunda trae la idea de una marca permanente, producto de una violación a los Derechos Humanos. Esto se enlaza además con una discusión acerca de “lo extranjero” y “lo nacional” acentuada en la escena final del espectáculo en la que Mariano se quita la ropa, se pone un par de tacos y se sube a una tarima desde donde inicia una diatriba contra la gestión del Teatro Nacional Cervantes<sup>26</sup> en la coyuntura de crisis socioeconómica y reducción de las políticas sociales vivida durante el gobierno de Mauricio Macri. La escena señala particularmente las decisiones tomadas por dicha gestión en relación a la programación de las obras de Copi: *Eva Perón* (1969) y *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), presentadas en 2017 en un mismo espectáculo con puesta en escena del director argentino radicado en Francia, Marcial di Fonzo Bo y la actuación de Benjamín Vicuña en el rol de Eva Perón. Rapetti describe el entreacto del espectáculo en el que se reproducía un audio con la voz de Copi hablando en francés. Afirma que Copi fue “nieto del dueño del diario Crítica, hijo de uno de los políticos más acaudalados de la época” y realiza una parodia del autor en la que sostiene: “Cuando estoy en Francia soy francés, cuando estoy en Alemania alemán, en Norteamérica, soy americano. Los únicos que me tratan de argentino son ellos, los argentinos”<sup>27</sup>. Así, la escena contrapone la decisión de programar en el Teatro Cervantes la obra de un autor considerado “nacional” con una parodia que pone en duda su “ser argentino”. Estas cuestionese refuerzan además al subrayar que el director del espectáculo citado es un argentino radicado en Francia. De esta manera la obra crea una comparación entre la historia familiar de Mariano, atravesada por el exilio, y la imagen de Copi, que pareciera corresponder más a la idea de turista. “¿Cómo se fue del país? ¿Tuvo que esconderse o viajó en primera con el pasaporte diplomático del padre?”<sup>28</sup> Estas y otras preguntas refuerzan los cuestionamientos acerca de los privilegios relativos a lo económico y a la legitimación dentro del campo teatral. Tensiones que no se resuelven y que dejan interrogantes abiertos como el que da cierre a la obra retomando una pregunta realizada al inicio: “¿Quién puede vivir del arte?”

25 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021.

26 Único teatro nacional de la Argentina, ubicado en la Ciudad de Buenos Aires.

27 Texto extraído de la obra, en su versión de 2021

28 *Ibid.*

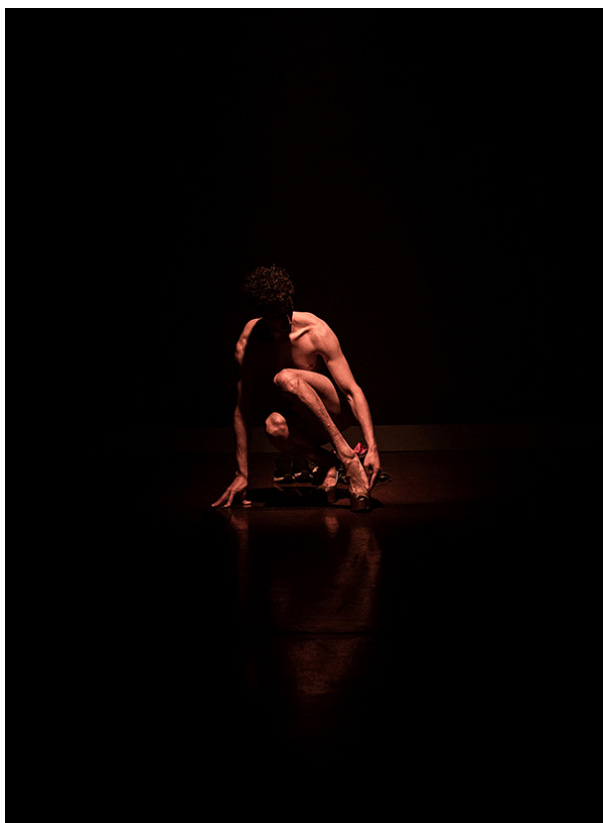


Foto 4. Ph. AlexaRabbit.  
*Turistas y exiliades* (2021). Mariano Rapetti.

*Turistas y exiliades* no pretende dicotomizar ni reducir a un binarismo la confrontación de estas nociones. La propuesta está centrada en la tensión entre los conceptos. La “y” que los conecta funciona como un *entre*, que otorga un campo de visibilidad y problematización a la cuestión del exilio vivido en primera persona. Esta estrategia refuerza la demarcación identitaria de Mariano respecto de un lugar al mismo tiempo que le permite sostener un carácter situado en la enunciación que se destaca cuando manifiesta que ella no quiere ser igual, ni sentir lo mismo que los otros: “yo hablo desde mi diferencia”<sup>29</sup> dice citando a Pedro Lemebel (2011). Y desde ahí se acerca y se distancia, en un acto de territorialización y desterritorialización del formato del biodrama. Del mismo modo que lo hace en relación a la noción de víctima. En ese sentido, podríamos señalar, acompañadas por Halberstam (2018), que *Turistas y exiliades* no sostiene una

narrativa heroica sobre el fracaso, ni constituye una historia de resiliencia, ni de logro personal, no promete un final feliz, ni romántico, sino un escenario lleno de preguntas y ensayos de algunas respuestas posibles.

### Reflexiones finales: pogo y política afectiva

Tacones dorados, desnudos totales, punk rock, las fotos vintage en blanco y negro, pintadas en aerosol sobre el papel madera y la oscuridad del escenario, se ponen en despliegue en esta performance desde el fracaso, sin miedo a la cancelación. Un rockero devenido policía, nos marca las coordenadas de una canción para hacer un pogo en el que los espectadores participamos y ocupamos el escenario, con barbijos y distanciamiento tenemos vía libre para destrozar todo lo que allí se encuentra. Esto realmente generó un atravesamiento en nuestros cuerpos, que hasta el momento habían permanecido inmóviles en las butacas del teatro. Potenció una situación de excitación y euforia colectiva. En palabras de Ahmed (2004) “el movimiento no separa al cuerpo del ‘donde’ en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con) movido por la proximidad de otros” (p. 36). En este movimiento los afectos circulan y se ponen en contacto, se rozan y generan fronteras difusas en las que lo público y lo personal/privado se entreteje mutuamente.



(Foto 5 - *Turistas y exiliades* (2021). Mariano Rapetti.)

Esta estética que combina diversos elementos enraizados en este contexto, sostiene una lógica dialéctica que también permite conectar con otros escenarios reales e imaginados. Elementos heterogéneos se retroalimentan en temporalidades solapadas en capas de memorias y afectos. La representación parece haberse suspendido, para poner en acto una presentación, un producto artístico performático, que se encarna un cuerpo, que se hace muchos (Tortosa, 2021). Es un cuerpo que se ve afectado políticamente y en un despliegue polifónico de narrativas: musicales, visuales, teatrales y audiovisuales se conforma un biodrama incompleto, impreciso, fragmentado, plagado de olvidos y baches y, probablemente, autoficcionalado.

Podríamos pensar que la obra habilita en alguna medida condiciones de posibilidad para la elaboración de un duelo colectivo (Tortosa, 2021), por las secuelas del horror del terrorismo de Estado, por los exilios, por las políticas neoliberales del macrismo, por las vidas precarias. A su vez, le pone palabras a la desaparición forzada en democracia, como la de Santiago Maldonado<sup>30</sup>, y el asesinato en manos de la fuerza de seguridad de Rafael Nahuel que conecta también con la víctimas de gatillo fácil del aparato estatal que sigue aniquilando(nos) y desapareciendo(nos), determinando qué vidas merecen ser vividas y cuáles no.

Se trazan cartografías afectivas en el que las fronteras del cuerpo devienen difusas. Este compartir de superficies e intensidades recupera las potencias de las pasiones tristes y tensionan con lo que pueden los cuerpos. Los afectos como actos performativos (Macon & Solanas, 2015) habilitan conexiones que pueden alterar tanto el pasado como el presente. En ese sentido, la performance tensiona lo que José Muñoz (2020) denomina temporali-

30 Santiago Andrés Maldonado: joven de 28 años que luego de haber participado en un corte de ruta, enmarcado en la lucha por las tierras ancestrales de la comunidad mapuche, fue desaparecido y encontrado muerto 77 días después en el río Chubut, en el predio ubicado en el paraje Vuelta del Río, donde se encontraba la comunidad «Pu Lof en Resistencia» de Cushamen. El lugar había sido allanado por Gendarmería Nacional el día de su desaparición.

dad hetero lineal, y aparecen otras formas de futuridad queer. Se articula presente, pasado y futuro en un aquí y un ahora dinámico, que no se conforma e insiste en ser disruptivo imaginando otras narrativas posibles que ponen el acto el deseo como motor y potencia (Deleuze y Guattari, 2004). Utopía y esperanza *queer* aparecen, entonces, como máquinas con múltiples agenciamientos posibles, que subvierten la reproducción normativa de lo igual y detentan la diferencia.

Como mencionamos anteriormente, podríamos pensar que la obra propone un posicionamiento cuir<sup>31</sup> desde el fracaso, que interpela el lugar de víctima, aunque por momentos se reconoce allí y en ese sentido “el artista queer trabaja con el fracaso, no contra él, y habita la oscuridad. De hecho la oscuridad se convierte en una parte esencial de la estética *queer*” (Halberstam, 2018, p.107). Este significant se desliza por varias escenas: el fracaso que implicaron los intentos revolucionarios de los setenta y tener que abandonar el país; el fracaso desde la concepción de familia tipo y la imposibilidad de hacer un árbol genealógico tradicional. Asimismo, las dificultades políticas de poder “vivir del arte” en estas latitudes “sudacas”, ¿cómo se puede (sobre)vivir de poner en acto el deseo sin opresiones y violencias en este mundo capitalista?.

El estreno de esta obra en 2019, constituyó una apuesta performática de resistencia a las políticas de (des)memoria de la era macrista. Ahora bien, en este escenario pandémico post confinamiento, ¿qué otras lecturas podemos seguir haciendo? Termina el espectáculo y quedan circulando afectaciones, preguntas e incomodidades. También, nos llevamos unos volantes con la imagen de la foto de Elina Sánchez de Rapetti y atrás, depende cuál te toque, están las frases: “Son 30 mil”<sup>32</sup>, “Libertad a Milagro Sala”<sup>33</sup> y “¿Dónde está Tehuel?”<sup>34</sup>. En ese sentido, podríamos pensar las continuidades temporales que propone la obra respecto a las violencias del aparato represor del Estado durante los setenta hasta la actualidad. Del mismo modo, las consignas que resuenan en el tejido social reclamando justicia.

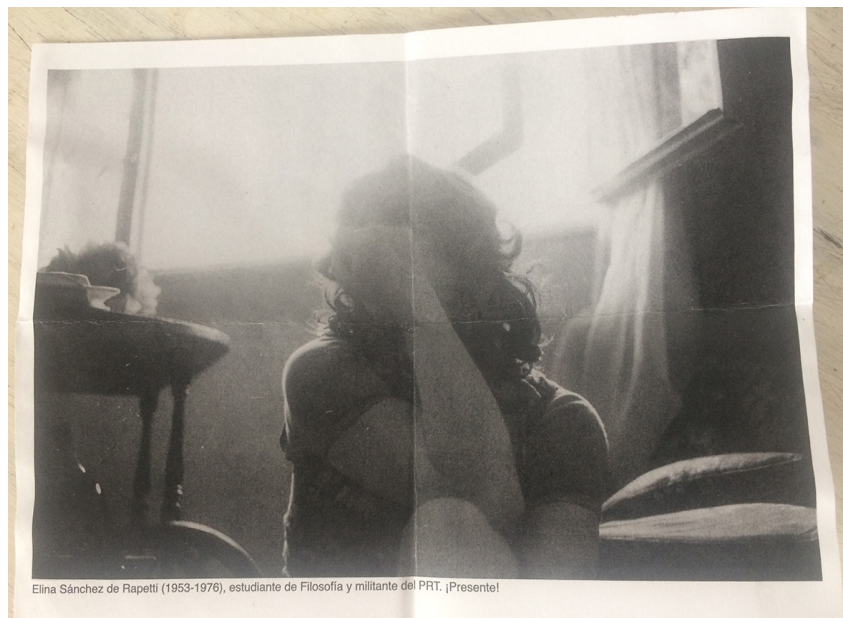
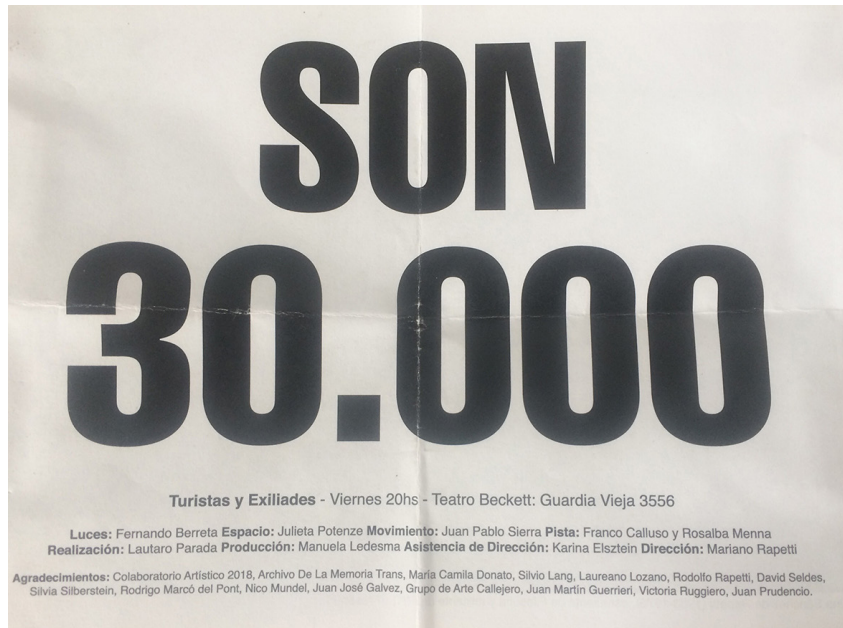
31 Entendemos que se trata de un posicionamiento cuir ya que se encuentra situado en sudamérica y no reproduce concepciones desplegadas en las teorías queer hegemónicas que provienen del norte global, si bien se produce un diálogo con algunas de estas concepciones y autores.

32 Refiere a las personas detenidas y desaparecidas por el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Tanto esta frase como “Ni olvido ni perdón” o “Nunca más”, reverberan en la Argentina de posdictadura motivando la lucha por la memoria, la verdad y la justicia.

33 Milagro Sala, dirigente social e indígena, parlamentaria del Mercosur, fue detenida el 16 de enero de 2016 por participar de un acampe en la provincia de Jujuy, Argentina. Desde entonces sigue privada de su libertad por una causa sin condena firme. Dirigentes políticos, sociales y organizaciones reclaman desde entonces “Libertad a Milagro Sala”.

34 El 11 de marzo del 2021 Tehuel, un joven varón trans, salió de su casa por trabajo y no fue visto más. La frase “Dónde está Tehuel?” encabeza las movilizaciones denunciando la responsabilidad de la justicia, de la policía y del gobierno ante este hecho.





Elina Sánchez de Rapetti (1953-1976), estudiante de Filosofía y militante del PRT. ¡Presente!

Fotos 6 y 7. Volantes de la obra entregados por Mariano Rapetti al final de la función.



## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la Felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Buenos Aires: Red editorial / Antítesis.
- Cobello, D. y Tortosa P. (2021). Memorias a 20 años del 2001 en el teatro performativo de Lola Arias: tensiones entre la audición como dispositivo de control y la potencia disruptiva de la manifestación. *Argus-a, Artes y Humanidades*. Vol. XI Edición No 42.
- Cobello, D. (2020). Performatividad y nuevas formas de dramaticidad en el teatro documental argentino: el caso de Campo Minado de Lola Arias. En Julia Elena Sagaseta (ed), *Performatividades*, Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA, pp 23-33.
- Cobello, D. (2019). El testigo en escena y su función en la producción de palimpsestos de resistencia. Reflexiones sobre *Mi vida después, El año en que nací y Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias. *Territorio Teatral*, n° 19, diciembre 2019, [www.terrioriteatral.org.ar](http://www.terrioriteatral.org.ar).
- Crenzel, E. (2010). *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires: Biblos.
- De la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Madrid: Pre-textos.
- Fernández, A. M. (2007). *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Sudestada.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Jelin, E. (2010). ¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra. En Crenzel, Emilio (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* pp.227-249. Buenos Aires: Biblos.
- Lemebel, P. (2011). Hablo por mi diferencia. *Revista Anales*, séptima serie, N°2, noviembre 2011.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Macón, C. y Solana, M.(2015). *Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. (Buenos Aires).
- Muñoz, J. (2020). Lo queer como horizonte. Hermenéutica de la Utopía frente al pragmatismo gay en *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rousseaux, F. (2018). ¿30.000? ¿Ni idea! El Estado y lo sacro. En Rousseaux, F. y Segado, S. *compiladoras, Territorios, escrituras y destinos de la memoria*. Buenos Aires: Ed Tren en movimiento. Disponible en: <https://tecmered.com/30-000-ni-idea-el-estado-y-lo-sacro/>
- Sel, S., y Gasloli, P. (2020). Políticas de memoria en Argentina 2003-2019. Entre procesos de justicia y negación. En *Ciberactivismo, libertad y derechos humanos. Retos de la democracia informativa*. Actas del Congreso ulepicc. Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: [https://ulepicc.org/wp-content/uploads/Actas\\_2019\\_Definitivo.pdf](https://ulepicc.org/wp-content/uploads/Actas_2019_Definitivo.pdf)

- Tortosa, P. (2021). Narrativas y afectaciones sobre el pasado reciente en la obra de recorrido Mujeres construyen memoria. Relato situado. *Contemporánea*, 15(2), 168-188.
- Verzero, L. (2017). Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: La memoria también puede funcionar como un campo minado. *Conjunto*, N° 185, p. 32 – 41.
- Zaldúa, G.(1999). Epidemiología de la violentación. *Cuadernos de Prevención Crítica*, 1. Buenos Aires: Eudeba.

### Referencias de la obra trabajada:

- Turistas y Exiliades* (2021).[Página de Facebook].  
<https://www.facebook.com/turistasyexiliades/>