

**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**

Guillermina Bevacqua
UBA - CONICET
Argentina

El Centro Cultural Rojas

El presente trabajo se centra en el rol desarrollado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRR), y, por extensión, la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la integración de personas *trans* en general, y travestis en particular, que albergó dicha institución desde su fundación en el año 1984, a partir de las propuestas teatrales en las que se evidenció el cuestionamiento a la estabilidad de las categorías de género. En este sentido, desde sus inicios¹ y bajo la dirección de Leopoldo Sosa Pujato especialmente², el Centro Cultural Rojas fue un espacio abierto a la reflexión sobre la deconstrucción sexo-genérica. Aspecto que se formalizó a mediados de 1995 con la creación del *Área queer*, coordinada por Flavio Rapisardi. Y se reafirmó hacia el año 2007 mediante el *Área de Tecnologías de género*, bajo la coordinación de Paula Viturro.

Tanto el devenir del *Área queer* como su refundación en el *Área de tecnologías de género*, fueron espacios concretos en los que se abordaron y acompañaron procesos sociales que, bien podríamos considerar, tuvieron su punto álgido tras la sanción de la *Ley de Matrimonio Igualitario* y la *Ley de Identidad de Género*³. No obstante, quisiéramos destacar aquí que tales procesos se desarrollaron desde la gestión de Sosa Pujato quien habilitó el juego a la deconstrucción heteronormativa desde el campo artístico. Acción fundada, particularmente, a partir del impulso que recibió Batato Barea⁴, *el primer clown travesti literario*, como él solía definirse.

Entre la liminalidad del arte y la vida, Barea no escindió su persona de su personaje y fue a partir de su *dramaturgia corporal*⁵ que en el Centro Cultural Rojas comenzó a respetarse la identidad de género auto-percibida cuando aún los *edictos policiales* tenían plena vigencia y reprimían a aquellas personas que se exhibían en la vía pública con ropa del sexo contrario⁶. Bajo los marcos tranquilizadores de las convenciones teatrales, la institución se perfiló como un espacio referente para la aceptación y disidencia genérica. En especial, tal actividad pudo apreciarse en el marco de los *25 años del Rojas* y la ferviente actividad desarrollada, por entonces, por el *Área de Tecnologías de Género* y su publicación de *El Teje. El primer periódico travesti en Latinoamérica*⁷.

En la mayoría de las presentaciones de lanzamiento del citado periódico se realizaron performances escénicas en las que participaron actric*s, *performers* y poetas⁸. Ell*s, desde sus *dramaturgias corporales*, pusieron de manifiesto modelos femeninos narrativizados por la moda y la belleza como el de las modelos anoréxicas, *vedette*, *drag queens* y prostitutas despampanantes. Pero también pusieron de manifiesto *cuerpos desobedientes* (Fernández, 2004) que tensionaron los modelos de representación más tradicionales de construcción de los devenires travestis.

En este sentido, desde el estudio de las diferentes presentaciones de lanzamiento de *El Teje*, dimos cuenta de las corporalidades que dinamitaron las binarias categorías de *hombre* y *mujer*, reafirmando un *devenir travesti*. Muchas de ellas, de modo explícito, sin dejar de remitir a corporalidades masculinas, se propusieron al mismo tiempo como femeninas; por ello, consideramos que estas corporalidades resignificaron, sedimentaron y ampliaron el campo ontológico de la performatividad de género que se gestó desde la década del 80 en el Centro Cultural Rojas. Particularmente, este fue el caso de las performances de *Naty Menstrual*, *Fernando Noy*, *Susy Shock*, *Mosquito Sancineto* y *Lukas Avendaño*, entre otras. Consideramos que sus propuestas recuperaron el espíritu *transgresor* de Batato Barea y sus puestas en la que los cuerpos en escena cuestionaron el disciplinamiento y la heteronormatividad. El travestismo inusitado de

Barea, constituyó para el *Área de Tecnologías de Género* del CRR un horizonte desde el cual desarrollar la desestabilización de categorías heteronormativas⁹.

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

Por lo expuesto, en primera instancia, describiremos los trabajos desarrollados por Sancineto en la década del 90. Luego, tras la presentación de categorías estéticas para considerar la disidencia a los dispositivos sexo – genéricos en el campo teatral actual, propondremos enmarcar la labor de Sancineto en nuestras propias categorías de análisis. Éstas, en diálogo con el campo teatral contemporáneo, proponen generar perspectivas críticas que tensionen ejes de lecturas heteronormativas de nuestro campo cultural.

Devenir Mosquito

Suele conocerse a los años 80 como *la primavera democrática*, no obstante, a la luz de nuestro trabajo de investigación, quisiéramos señalar la efervescencia de aquellos años a partir de la figura semántica del *destape*¹⁰. En *Nos habíamos ratoneado tanto*, Marcelo Raimon (2013) retrató el destape sexual desde el canon de la heteronormatividad. Según el periodista y director cinematográfico tal destape se dio en la televisión, el cine y las revistas y fue consecuencia de la liberación tras la violencia

sistemática y represión normativa de los cuerpos durante los años de Dictadura (1976-1983).

A partir de la citada figura nos interesa destacar, por un lado, cómo ese destape ocurrió en otros productos del campo cultural, entre ellos, el teatro. Y, por otro lado, cómo el destape operó más allá del régimen heterosexual¹¹. Este recorrido bien puede ser observado a través del devenir de la *dramaturgia corporal* de Sancineto.

Mosquito (como fue bautizado por Bebe Kamin) comenzó su carrera actoral hacia el año 1979 bajo la dirección de Inda Ledesma¹². Desde entonces, desarrolló una intensa actividad teatral. Aquí nos aproximaremos a sus trabajos en los que el *performer* deconstruyó las normas heterosexuales en general y la identidad de género como categoría única y estable en particular. Para ello, nos centraremos en el diálogo que mantuvimos sobre sus primeros trabajos y su propio devenir¹³.

I. “La cuestión andrógina la tuve siempre”

Sobre su propio devenir Mosquito recuerda:

Al principio era raro (...) La verdad que no la pasaba bien. Personalmente yo tenía 16/17 años y tenía una melenita como Carlitos Balá¹⁴ y vos ves la foto y era una nena. Viste que los adolescentes tienen algo como indefinido. Pero yo era una nena en nene. Tenía ya la voz esta¹⁵, era raro. Era un ser muy observado y a veces esas miradas me intimidaban. En mi familia no se hablaba. No lo entendían, entonces, no se metían, no me combatían (2014).

Transcurrido el tiempo, considera Mosquito que si hubiese sido en los 90, su propio devenir hubiese sido *feliz*. Hacia el final de la Dictadura y primeros años de los 80, la vida era particularmente difícil para las disidencias sexo-genéricas. Aunque como adolescente él ya tenía sus experiencias, con los pares no tenía complicidad porque no se hablaba de *esas cosas*. La vergüenza azoraba ya que un homosexual era un *monstruo* o un enfermo. Tal homofobia tenía su correlato jurídico bajo la vigencia de los mencionados *edictos policiales*: “Entonces si eras *rarito* te llevaban. A mí me han

llevado durante la dictadura una vez y durante la democracia varias más” (Sancineto en Borelli). Sancineto completa su testimonio sobre la persecución policial de aquellos años: “Antes si salías disfrazada de mujer o te veían muy amanerado, te llevaban. Y a mí no me gustaban los guetos. Yo tenía otra búsqueda” (2014).

Ya promediando los años 80/90 el panorama cultural había cambiado y sin circunscribirse a guetos se gestaron espacios como el *Dorado*, el *Parakultural*, el *Centro Cultural Rojas*, *Medio Mundo Varieté*. Tras la crisis económica y el escenario de privatización, propio del neoliberalismo menemista, muchos de estos espacios cerraron al tiempo que emergieron otros como *La Age*, *Ave porco* y *Moroco*. Tanto en unos como en otros, Mosquito encontró sus pares:

Y ahí sí fue muy divertido. Teníamos la misma forma de pensar y de comprometernos con las mismas cosas (...) Por eso buscábamos los mismos espacios. Porque cada uno venía de lugares grises, sin vuelo, que aparentaban. Por el contrario, esos espacios era un oasis. Éramos como los rebeldes que teníamos la causa de encontrarnos con otros rebeldes. Y el arte nos envolvía (...) Nos juntábamos y hacíamos una construcción colectiva de hechos artísticos porque veíamos los ejemplos de otros, teníamos referentes, entre ellos, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Tortonese. (2014).

Como bien señaló Mosquito (“La ventana indiscreta”), él llegó cuando el primer grupo de estos lugares ya estaban cerrando o recuperando nuestra metáfora, cuando el agua de esa *olla destapada* ya se estaba evaporando. Por ello, consideramos a su carrera como un pliegue entre un movimiento ya en evaporación, esparcido por todo el ambiente cultural pero que seguía oxigenando la escena, y el advenimiento de los 90. En ese pliegue su devenir fue un eslabón entre el destape poético-artístico de los 80 y el devenir *neo-deconstructivo* de los 90¹⁶.

En lo que respecta al Centro Cultural Rojas, la experiencia de Sancineto comenzó en el verano del 90 como docente del primer taller del *Macht de Improvisación*¹⁷:

La estrategia cultural de Sosa Pujato logró hacer conocido y trascendente ese espacio, aun cuando el espacio estaba en construcción y todos trabajábamos adentro de esa construcción. Nosotros éramos

muy jóvenes y él me dio una oportunidad que no la recibí de otros. O sí, pero años después. Yo era muy *pendejo* y le llevé el proyecto de la improvisación. Lo leyó y me dijo que sí. Él me conocía y me dijo: ‘Mosquito hace un taller en verano. Si te va bien y sos buen docente, después hablamos y continuamos, si no hacemos como que ya fue’. (2014).

El taller fue tan exitoso que Mosquito fue docente del Rojas desde 1990 hasta el año 2005. A partir de los talleres también se realizaron los espectáculos de los *Macht de improvisaciones* en la sala *Cancha*¹⁸, aquella sala que aún estaba rugiendo tras los estruendos de los *80 recién muertos*¹⁹. Fue tal el apoyo que Sancineto recibió por parte de la institución que la sala contaba con una pista especial respetando la clásica estructura de los *macht de improvisación*. Sin embargo, tras el fallecimiento de Sosa Pujato, Sancineto no encontró en las gestiones venideras el apoyo institucional necesario para trabajar como en sus primeros años y allí sobrevivió hasta el año 2005.

I Improvisada androginia, el juego entra la persona y el personaje.

Los *Machtes* de improvisaciones habían comenzado hacia 1987/1988 bajo la dirección de Claude Bazin en la disco *Palladium*²⁰. En el campo teatral argentino, fue tal la recepción productiva de la técnica que ya en 1988 se fundó la Liga de Improvisación de la República Argentina (L.I.R.A). Y, en 1991, Mosquito Sancineto comenzó su temporada (la III de la L.I.R.A) en el Centro Cultural Rojas. En ellos, se posicionaba como el árbitro/conductor del evento y moderador entre los dos equipos. Según su palabra, su personaje se basaba más en su propia persona que en otro 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. Y siempre generar un momento de locura. Que estará bueno o no. No lo sé. Pero por lo que veo al

público le agrada porque se sostiene y después de eso vienen las improvisaciones. (2014).

Tras la *performance* de Sancineto y la presentación de los equipos comenzaba la competencia con el *agite* de sus porristas correspondientes. Significativo a nuestro análisis fue la participación de Klaudia con K²¹ y Peter Pank²² como las porristas. Según la primera (2014):

Lo de las porristas era una atracción importante. Le daba otro tinte. Otro texto. Yo refutaba al jurado y hacia escándalo. Yo era la porrista del equipo rojo y Peter Pank del equipo azul. Estaba vestida toda de roja con las porras rojas y Peter de azul. Yo había instalado la pelea. Claro, la rivalidad con la porrista y con el público que alentaba. Entonces yo le decía: ‘Vamos a jugar a que cuando votan a tu equipo yo te pego’. Y lo agarraba a Peter del pelo largo, me le tiraba encima, lo acaballaba ¡Y se lo creían! Era la mala y calentona del equipo que no soportaba perder. Y cuando ganaba hacía un escándalo bárbaro también. Estuvimos bastante tiempo.

Al igual que Sancineto, tanto Klaudia con K como Peter Pank, participaron del devenir del perfil institucional del Rojas del 80 y el del 90. En lo que respecta a Klaudia con K, ella* conoció a Batato Barea en las murgas porteñas, y desde 1988, lo acompañó en sus espectáculos recitando poesías. Entre las obras realizadas en el CCRR junto a Barea se encuentran: *El método de Juana de Ibarbouru y Alfonsina y el mal* (1990); *Y Las locas que bailan y bailan* (1991).

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

Sin embargo, el mayor alcance de Peter Pank fue la realización de *La peli de Batato* en co-dirección con Goyo Anchou (2011), a partir de los archivos conservados

en el Museo de Batato Barea cedidos por Seedy González Paz, curador, y actualmente, albacea de Batato.

Tanto Mosquito Sancineto como Klaudia con K y Peter Pank, desarrollaron una des-identidad genérica propia del movimiento del cual emergen, resultando los *Macht de improvisación* el espacio de consolidación de sus dramaturgias corporales. Por un lado una crónica periodística señalaba: “Las porristas no son otras que Claudia con K y Peter Pank, dos hombre del varieté local conocidos por sus dotes femeninas o, si se prefieren, al revés” (Mateo 18). Sancineto (2014) concluye sobre su persona/personaje de los *Macht*: “Y es ese andrógino que todavía perdura que no es totalmente ni putito ni totalmente mujer y que está ahí. Es Mosquito”.

En un movimiento similar a los realizados años antes por Barea, Sancineto cuestionó las binarias categorías de género, los tranquilizadores marcos de las convenciones teatrales. Este movimiento le permitió trabajar con determinadas personas “para que sean reconocidas, para que no sean más burladas, para que sean tomadas en cuenta. Porque la gente tiene la mala costumbre de pensar que lo que recibieron como educación es lo único que necesitan para ejercitar la mirada y todo lo que no está dentro de lo que se educaron no existe” (Sancineto, 2014).

En igual sentido de ejercicio de la mirada para la deconstrucción del régimen heteronormativo, Sancineto participó de otras puestas que merecen su mención para complejizar la *dramaturgia corporal* de la des-identidad genérica del *performer*. Ellas son *Al calor de la tetera* de Talo Atlante (1990) y *Chorby* (1991) de Daniel Kargieman. Ambas escritas por Norverto La Vatte. Y *Las viejas putas* dirigida por Miguel Pittier (1995) sobre las historietas de Copi.

II. Devenires andrógini*s

Pasado el primer (h)fervor del *destape* de los 80, el campo teatral de Buenos Aires, aunque con sus resistencias, había aceptado como opción de puesta en escena la interpretación de papeles femeninos por parte de hombres y otras disidencias a la heteronormatividad. Por nombrar algunos espectáculos, *Madame Butterfly* (Dir. Sergio

Renán, Teatro Metropolitano, 1989); *La debacle show* (Las gambas al ajillo, Teatro Empire, 1990); el transformismo estetizante del grupo *Caviar*; el travestismo de Batato Barea, Urdapilleta y Tortones. E incluso, la polémica puesta de *Los Invertidos* de Ure (Teatro General San Martín, 1990), entre otros.

En este contexto de recepción productiva por parte del público y la crítica del campo teatral, se estrenó *Al calor de la tetera* en el Centro Cultural Rojas²³. A diferencia de los espectáculos mencionados anteriormente, esta puesta no tuvo tal recepción en la crítica periodística y el único registro que tenemos la cataloga como *otra escena, paralela*, propia de un “teatro joven que no detiene su andar ni baja la guardia” (Mazas, 1990). No obstante, consideramos que merece nuestra atención en relación a la deconstrucción sexo-genérica emprendida por Sancineto desde aquellos años. Según sus palabras (2014):

Ésta obra fue increíble. Yo desestimé la línea más tradicional del teatro cuando empecé a conocer el *Parakultural*, el *Macht de improvisación*. Empecé a estudiar con Norman Briski. Y también me empecé a maquillar. Yo me dije que quería hacer un camino por acá y reinar en el *under*. Y cuando veía que se me cerraban las puertas por el lado más profesional, es decir, más convencional, por prejuicios de los otros, me dije ‘No. Si voy a estar esperando que me llamen para filmar una película me pongo un kiosco (y hoy no existiría más) ¡Y lo bien que hice! Porque tuve más identidad. Entonces, ésta fue una de las primeras obras que vinieron por ahí.

Al calor de la tetera, como su nombre lo indica, transcurría en un baño público de hombres. Los personajes eran todos hombres y la acción dramática versaba sobre las relaciones homoeróticas que allí sucedían. La crítica dijo:

Ambientada con desmesura en un baño público, pasa revista a las fugaces historias ‘de amor, humor, y traiciones’ que allí se desarrollan. Con sinceridad y una deliberada transgresión Le Vatte saca a la luz el tramposo juego de los ‘respetables’, prendidos a una maraña de intereses y denuncias asimismo **la exaltación histórica de la sociedad**²⁴ (Mazas).

El personaje de Sancineto, a los ojos de los demás, era una persona sorda, muda y ciega que entregaba papel higiénico y limpiaba el baño. Por su condición, no tenía

parlamento con los demás personajes. Pero cuando quedaba solo, las máscaras se caían y su personaje hablaba sobre todo lo que había visto y escuchado. Sus monólogos funcionaban como el alma del baño, *la moral de ese sitio*, según sus palabras.

Al calor de la tetera presentaba un mundo exterior de performatividad heteronormativa. Mientras, en el interior del baño, transcurrían las performances de un mundo de deseos disidentes. El espacio configurado por el baño operaba tal alegoría de la caverna de Platón pero invertida. Es decir, el mundo de las ideas eran las puras apariencias del afuera, la performatividad hegemónica. Al tiempo que el mundo de las verdades era el baño, esa cueva, donde el policía no respondía a modelos hegemónicos de masculinidad normativa y podía dejar verse con sus medias de red y porta ligas. Era el espacio de las performances de sus “verdaderas identidades” desde las que, entre otras cosas, podían amar²⁵.

En palabras de Luis Mazas (1990): “De alguna manera los personajes no obedecen a determinados cánones de la lógica sino que viven y actúan como representantes de un mundo de verdades inquietantes, perturbadoras”. Tales “verdades” referían a esos discursos que “nunca se hablaba en crudo en el escenario” (Sancineto, 2014).

A los ejes de nuestro trabajo, la complejidad de lo que la puesta presentaba se complementa con los recuerdos de Mosquito y la recepción de su personaje en la platea. En el escenario Sancineto escuchaba: “¡Qué voz que tiene esa chica! ¡Qué cosa rara! Pero ¿Qué es? ¿Es un hombre o una mujer?”. Desde entonces, Sancineto supo que lo suyo era la performatividad de la androginia. Esa incertidumbre agradaba a la gente y, claro, a él lo ayudaba a desarrollar su propia *dramaturgia corporal*, aspecto que profundizó en *Chorby*, su siguiente trabajo también presentado en el Centro Cultural Rojas.

Chorby, con dramaturgia de Norberto Le Vatte, también fue presentada en el CCRR en 1991 bajo la dirección de Daniel Kargieman. Dicha puesta fue la primera obra en la que Sancineto apareció interpretando una mujer. Según la reconstrucción oral del performer (2014):

No hablaba hasta el final. Siempre estaba dormida como una reina. Y todos los demás, alrededor de mi personaje, se preguntaban quién era, porque estaba ahí, etc. Mientras el barco se hundía. Y cuando despertaba lo único que pedía era morfina. Era una adicta que volvía loco a todos. Entonces, los demás querían matarme. No sabían qué clase de mujer era y por eso decían que lo que no se conoce había que eliminarlo.

Dos cuestiones quisiéramos señalar del relato de Sancineto. Por un lado, Mosquito era el único rol femenino en la puesta y ante la imposibilidad de nominar la mujer que era, el resto de los personajes (todos hombres), proponían el asesinato tras el argumento del desconocimiento. Sin embargo, el personaje de la mujer era ese enigma que sostenía la puesta.

Por otro lado, indicó Mosquito que su foto era la imagen de la obra y ésta ocupaba un importante lugar en el hall central del Rojas.

Tanto la dramaturgia corporal que Sancineto desarrolló a partir del *Macht de improvisación* como la disidencia sexo-genérica que potencia dicha dramaturgia en las puestas recién mencionadas se complementan con su trabajo en las *Viejas Putas* (Pittier, CRR, 1995). En ésta, Sancineto (al igual que los demás personajes) encarnaban papeles femeninos: las viejas de las historietas de Copi. De acuerdo a la reconstrucción realizada por el relato de Sancineto, como vestuarios llevaban batones floreados acompañados con algún símbolo del personaje: un sombrero o un peinado, si era necesario.

Papeles como estos conformaron el devenir andrógino de Sancineto, un devenir que, sin corresponder a un modelo corporal masculino o femenino, se amparó bajo la tranquilizadora figura de lo andrógino, por ello, entre otros aspectos, consideramos que hacia la década del 90, en relación a las corporalidades y sus regímenes heteronormativos, lo que sucedió fue una *neo-deconstrucción*.

Si bien tal deconstrucción puso en tensión las binarias categorías de género como las de hombre y mujer, todo quedó enmarcado en las (una vez más, tranquilizadoras) prácticas artísticas. En este sentido, y en contradicción a su postura actual, por aquellos años, Mosquito sostenía: “Si me quedan elementos femeninos, yo

no lo noto. Hay veces que me miro al espejo y veo ciertas características de mujer, como los pómulos altos. Me da bronca pero, bueno, sirve para la profesión” (Ricciardi 18).

Mientras que un informe sobre los personajes *drag* -con quienes trabajaba Mosquito en los boliches- titulaban la nota como *travestis coronadas*, es decir, aquellas personas que:

...no buscan lograr una imagen femenina acabada sino que son una pintura del perfecto travesti (...) ellas desisten de usar hormonas y no se bancan vivir todo el día como mujeres. Mucho menos, bancarse las presiones de un mundo que no comprendería sus hábitos. Por eso se las ve sólo en lugares donde son comprendidas y protegidas. Donde nadie las cuestione ni las margine. Donde puedan usar un baño de hombre o de mujer sin que nadie les llame la atención (Wilmar Heber Merino 1997, 7).

Ante las contradicciones expuestas, consideramos que, lejos de estar ajena a los contextos socio políticos de nuestra sociedad, la *dramaturgia corporal* de Sancineto expandió fronteras identitarias en la medida en que su marco cultural se lo permitió. En consecuencia, así como en la década del 90 Mosquito era paradigma de un ser andrógino su propio devenir hizo estallar las matrices de representatividad de lo hombre y lo mujer. Tal movimiento fue similar al realizado por Batato Barea, por ello leemos estas *deformances de género*, desde nuestra distancia histórica y conceptual, para nominar aquello que no se podía nombrar en contextos de persecuciones policiales y *homo/transfobias* a las disidencias sexo-genéricas.

Antes de finalizar, quisiéramos mencionar el festival *Destravarte* impulsado por Mosquito Sancineto desde el año 2008. Si bien la potencialidad político-artística de dicho festival merece un mayor tratamiento, no podemos dejar de destacar que éste fue producto del devenir de la *dramaturgia corporal* desarrollada por Sancineto a lo largo de su carrera. Como su nombre lo indica, en él conjugó su proyecto creador de *destrabar* las mentes, cuerpos y espíritus teniendo como protagonistas a las *travas* (travestis en la jerga popular). El incipiente festival fue organizado en el 2008 en el Centro Cultural Konex y su lema consistía en *ser el otro*. Con sus altibajos, en el año 2014 se realizó la quinta edición del *Destravarte* y Sancineto logró que forme parte de

una historia en la que las minorías sexo-genéricas se alzaron con una fuerza performativa gestada desde los lenguajes artísticos hacia devenires de subjetividades políticas. Por la trayectoria de nuestro campo cultural, creemos oportuno comenzar a pensar desde nuestras categorías estético-sociales.

Hacia propias escrituras corporales

En los primeros pasos de nuestra investigación, interpelamos a las artistas sobre la posibilidad de nominar a sus *performances* como *queer*. Sin embargo, ante el desconocimiento del término y el ímpetu imperialista que el lenguaje extranjero denotaba repudiaron tal categoría, al tiempo que reivindicaron su condición travesti, a lo sumo *trans*²⁶. En otro orden, cuando entrevistamos a Naty Menstrual²⁷, sobre sus *performances* en las presentaciones de lanzamiento de *El Teje*, nos aclaró lo siguiente (2013): “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*”²⁸.

Considero que la potencia poético-política de su neologismo puede extenderse a nuestro corpus de teatristas y *performers* que deconstruyeron las identidades de género desde la fundación del Centro Cultural Rojas hacia el año 2014, última actividad desarrollada por *El Teje* en el marco de los festejos por los 30 años de la institución²⁹. Por lo expuesto, reconsideraré las categorías utilizadas en mi proyecto de investigación doctoral (La construcción de identidades *trans* en las propuestas teatrales) y propuse abordar la inestabilidad de los procesos de subjetivación a través de *El devenir travesti en las deformances de géneros*. Tal re consideración se apoyó en nuestras investigaciones anteriores en las que dimos cuenta que de lo que se trata en estas *performances* es intervenir en los actos reiterados para agenciar corporalidades que establezcan líneas de fugas en los ejes heteronormativos. Tales intervenciones, entonces,

deformarían lo establecido y agenciado por los modelos corporales narrativizados por la moda y la belleza.

Por ello, por un lado, retomamos los Estudios de las performances, en ellos Richard Schechner sostiene que las *performances* “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (2000 13).

Por otro lado, y en la misma línea, Diana Taylor señaló que las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia de saber social, una realización y un medio de intervenir en el mundo que implica memoria e identidad, al tiempo que constituye una perspectiva epistemológica. Por la apertura semántica del término³⁰, Taylor concluyó que la noción de *performances* instauro un desafío no sólo para los hablantes de español o portugués quienes no contamos con la traducibilidad del término, sino también para los angloparlantes, quienes creían que comprendían lo que significaba *performances*.

En consecuencia, creemos que el neologismo de *Naty Menstrual* no solo sirve a nuestros propósitos para enmarcar nuestro corpus de artistas, sino también para abordar las *performances* teatrales en su propia especificidad. Desde esta perspectiva analizamos las performances de género en las que las *dramaturgias corporales* produjeron fallas y fisuras en la performatividad instaurando un devenir identitario propio a través del juego de contraste y oposición de los lenguajes verbales y no verbales empleados en la escena.

Al tiempo que, considero que las *deformances*, como categoría estético-política, operan como un paraguas conceptual que aglutina diferentes modalidades del travestismo en el teatro. Como, por ejemplo, las establecidas por Trastoy y Zayas de Lima, entre ellas: el travestimos estetizante; el travestismo cuestionador; el travestismo y la parodización de los roles sociales; el travestismo y los géneros populares; el travestismo como opción de puesta en escena; y la mujer travestida.

Para finalizar la fundamentación de nuestra categoría planteada³¹, me pregunto si es viable categorizar producciones teatrales (ya sean textuales o escénicas) bajo la

categoría de *teatro queer* recientemente difundida en nuestro campo teatral (Obregón 2013). A partir de tal categoría, Ezequiel Obregón ofreció un grupo de textos dramáticos vinculados a un mismo tema “proclives a ser pensados a partir de la teoría queer” (5). Si bien celebramos las publicaciones en las que se visibilice la diversidad y disidencia sexual posible, no podemos soslayar la pretensión universalizante y mercantilizante que inviste la terminología *queer* para agrupar a un diverso grupo de textos dramáticos³².

Presentada nuestra línea de pensamiento, destacamos la necesidad de abordar la disidencia sexual y genérica a partir de las categorías que nos provee nuestro propio campo cultural atendiendo la dinámica interna de nuestro campo teatral en contacto con la serie social. En este sentido, la reciente compilación de teatro mencionada solo considera uno de los tantos ejes previstos en un texto dramático, el temático. Y el diálogo establecido con la serie social quedó establecido de modo directo pero contradictorio. Esto se devela tras las palabras del mismo compilador al señalar que estas obras responden a “Una construcción no ancilar, es decir no puesta al servicio de lo social. Estas obras están muy ancladas a sus poéticas (...) No me interesaba mostrar un teatro panfletario, maniqueísta; no quería que las categorías no artísticas primaran” (Portas 2013). Consideramos que, a pesar del intento de esclarecer los aspectos teatrales sobre la que se desarrolló la elección de textos, solo accedemos a uno de ellos, la temática *queer*. Por ello, encontramos contradictorias las palabras de Obregón. Aunque intenta destacar la poética de las teatralidades presentes en el texto, lo hace a partir de un solo elemento.

La contradicción se profundiza ya que el elemento *queer* a partir del que configura la compilación es extra-artístico y está fuertemente anclado en lo social por lo cual la ancilaridad es intrínseca al corpus de dramaturgias escogidas. Por lo expuesto, creemos que la pretensión de universalidad del término no es válida ya que toma un solo eje para considerar el abordaje poético complejo que todo texto teatral amerita.

A su vez, destacamos la insistencia del compilador sobre la calidad artística de los textos. Por un lado, nos preguntamos bajo qué parámetros de calidad o de belleza construye su elección; Y sospechamos si tales parámetros no estarían sostenidos por una

lógica de lectura en auge del mercado editorial. En este sentido, consideramos que el término elegido responde más a tal lógica que a la propia semanticidad de los textos.

Por lo expuesto, retomamos los postulados de Nelly Richard y nos preguntamos si no sería un desafío para nuestra reflexión local “reajustar las claves teóricas del saber importado (la crítica feminista internacional) en función de lo que desde aquí provocan y demandan las poéticas y narrativas emergentes”³³ (31). Desde nuestra labor, es nuestro horizonte de expectativa recuperar nuestras propias nominaciones y aquellas escrituras que, estando en los bordes, contienen los centros “para tejer con ellas pactos antioficiales” (Richard 39). Richard sostiene que esto “es tan vital como no renunciar a deformar y a resignificar el canon bajo la presión de lecturas que subvierten y pluralicen la norma del saber literario” (39).

Lo propio de las escrituras que cuestionan el pensamiento heterosexual se localiza en las corporalidades. El cuerpo, señala Richard, “como la primera superficie a reconquistar (descolonizar)” (40). Allí se producen “esas revueltas espasmódicas de la desidentidad: sobre todo cuando palabra, subjetividad y representación, desencajan sus registros ideológicos y culturales hasta que revienta la unidad lingüística que amarra el sentido a la economía discursiva de la frase” (Richard 42). Por ello es nuestro próximo desafío ahondar aquellas dramaturgias corporales que deconstruyen las corporalidades heteronormativas tanto desde los lenguajes verbales como desde los no verbales y que operan bajo determinada modalidad escénica que aquí llamamos las *deformances de género*.

© **Guillermina Bevacqua**

Notas

1 El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas fue creado en el año 1984 bajo la dependencia del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Dicha Área de la Universidad fue fundada en el año 1956. Desde ella, el principal anhelo de la UBA fue “acercar la universidad al pueblo”. Objetivo cumplido, al menos, a partir de los diferentes proyectos del Rojas. Si bien el Centro Cultural Rojas ya no depende del Área de Extensión Universitaria, sus objetivos están alineados a dicha área a través de distintos programas que desarrolla la institución, entre ellos: *El Rojas en las cárceles*, este programa apela a mantener conectados a los detenidos en las cárceles con la realidad cotidiana, los invita a desarrollar su creatividad y conocimientos, también a adquirir un oficio que les facilite su posterior reinserción en la sociedad.

Los cursos para *Adultos mayores de 50* dictados desde 1987 y los cursos de *Capacitación para el trabajo* destinado a quienes deseen insertarse en el mercado de laboral, desarrollar un nuevo proyecto, mejorar su situación o ampliar sus conocimientos; entre otros cursos y programas.

2 Leopoldo Sosa Pujato fue director del Centro Cultural Rojas entre los años 1986-1993. En la conmemoración de los *25 años del Rojas*, diferentes testimonios recordaron con gran anhelo su gestión. Entre ellos, destacamos el de Daniel Miranda quien caracterizó de esta manera la gestión de Sosa Pujato: “permiso para equivocarse, pasión por encontrar lo nuevo” (en Calzón Flores, 2009: 253).

3 En Argentina, la *Ley de Matrimonio igualitario* fue aprobada en Julio del 2010 y la *Ley de Identidad de género* en Mayo del 2012.

4 Salvador Walter Barea (1961 - 1991) fue actor, *performer* y dibujante de historietas en el campo cultural *under* de la década 80 en Buenos Aires. Tras desarrollar una intensa actividad teatral alcanzó gran popularidad. Participó de emblemáticos grupos como *Los Peinados Yoli* y el *Clu del clau*. En sus últimos años de vida realizó sus presentaciones junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese encargándose el mismo de la dirección y coordinación escénica. Murió de sida a los 30 años. En homenaje a su temprana partida y a pedido de él, Nene Bache (nombre artístico signado por Barea a su Mamá) se encargó de realizar un Museo en la casa donde vivía. Tras la muerte de Nene el material (vestuario, objetos, diario de trabajo, fotografías, VHS de las obras y entrevistas, manuscritos, historietas, etc) fue conservado por su Papá, Hugo Barea. Por más de 20 años, dicha preservación del material fue acompañada por la curaduría del artista plástico Seedy González Paz, amigo de Batato Barea.

5 Actualmente estamos considerando los alcances de esta categoría, próximamente la profundizaremos reflexionando sobre las categorías establecidas en nuestro campo teatral como la de *dramaturgia del actor*.

6 Los *Edictos policiales* fueron 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, 2005: 40).

7 En el año 2007, como resultado del taller de crónica periodística coordinado por María Moreno sobre una idea de Paula Viturro, nació *El Teje. Periódico de travestis en Latinoamérica*, bajo la iniciativa del “Área de Comunicación” y del “Área de Tecnologías de Género” en conjunto con la Asociación Futuro Transgenérico y con el respaldo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires. El equipo de redacción estuvo integrado por: Marlene Wayar, Diana Sacayán, Tadeo CC, Mauro Cabral, Daniela Vizgarra, Malva, Alma Cátira Sánchez, Alyen Bruno Viera, Mayte Amaya, Emma Serna, María José Hernández. Además han colaborado con ella: Lohana Berkins, Fernando Noy, Julia Amore, Pedro Lemebel, Martha Ferro, Klaudia con K, Yanina de las Tunas, Ana María Cutuni, Naty Menstrual, Norma internetrava, Mina aymará Quechua Choque Diamante, Katya Romero, Andrea Cepeda, Paula Polo, Ariana Cano, Fabiana Cappodicasa, Carla Lacci, Ernesto, Alejandra “Sisi” Lobato, Solange Bari, Gabriela Bellissa, Jorgenlina Howe, Blas, Aloha Bruno Viera, Valeria Licciardi, Patricia Schugt, Laura Colipe, Marixa del Gondolín, Maiamar Abrodos y Carla Morales.

8 En el primer lanzamiento de *El Teje* (2007) se presentaron Julia Lagos, Dominique Sander, Julia Amore Naty Menstrual y Fernando Noy. El lanzamiento del tercer número (2009) fue acompañado por dos bandas musicales y performances poéticas de Susy Shock y Naty Menstrual. Y en el último lanzamiento (Nº 7, Julio del 2012) Lukas Avendaño (México) presentó *Requiem para un alcaraván*.

9 Como paradigma de este horizonte en los recientes festejos del 30° Aniversario del Centro Cultural Ricardo Rojas, el *Área de Tecnologías de género* dejó asentada tal conexión en la imagen publicitaria para el evento organizado por ella en el marco de los festejos mencionados.

10 Evocamos tal figura a partir del documental sobre los años 80: *Nos habíamos ratoneado tanto* de Marcelo Raimon (2013). En este, mediante entrevistas realizadas entre el 2005 – 2011 Raimon reconstruye lo ocurrido a través de las voces de las protagonistas, entre ellas: Silvia Pérez, Sandra Villarruel, Noemí Alan, Beatriz Salomón, Susana Torales, Cecilia Di Carlo, Silvia Peyrou y Elvia Andreoli. Al tiempo que recupera testimonios de periodistas quienes complementan la explosión sexual sucedida en los años de la *primavera democrática*.

11 Dado que el film documental presenta el *destape* realizado únicamente por mujeres consideramos que es particularmente heteronormativo ya que abona la figura femenina como (único) objeto de sexualización posible destinada a una mirada masculina. Corroboramos tal consideración mediante el testimonio del director: “Fue la etapa

formativa de todos los hombres de mi generación””, generaliza Raimon, quien reconoce que al pensar su ópera prima se propuso abordar este tema ‘desde un punto de vista entretenido’. ‘Y quise conocer a todas las chicas que nos ratoneaban en los ’80. Esas chicas formaban parte de un panorama muy particular. Para un tipo como yo, que tenía diecisiete años cuando se votó en el ’83, era un bombardeo de un montón de cosas. Era lo sensual y era también lo político. Para mí eran memorias y recuerdos’, explica el director” (Ranzani, 2013). Al tiempo que la recepción productiva realizada por el periodista de Página/12 continua la línea aquí señalada al presentar el relato de las mujeres protagonistas como la voz de la experiencia del cuerpo y el de los periodistas entrevistados como aquellas voces (racionales) que vienen a conceptualizar lo sucedido: “Varias de las protagonistas de entonces recuerdan a cámara su participación en el ‘destape’: Silvia Pérez, Sandra Villarruel, Noemí Alan, Beatriz Salomón, Susana Torales, Cecilia Di Carlo, Silvia Peyrou y Elvia Andreoli, entre otras. Pero si las famosas de los ’80 narran sus recuerdos del ‘destape’, los periodistas entrevistados lo conceptualizan: algunos de ellos como integrantes de los proyectos editoriales de entonces (Carlos Ares, Jorge Manzur y Norberto Chab) y otros que explican su manera de entender aquel ‘destape’, como Carlos Ulanovsky y el recordado Jorge Guinzburg” (*Quise conocer a las chicas de los 80*).

12 *El príncipe idiota*. Dotoviesky. Inda Ledesma. Premio Moliere 1979.

13 Entrevista realizada a Mosquito Sancineto en Febrero del 2014. Sin publicar.

14 Carlos Salim Balaá (13 de Agosto de 1925), más conocido como Carlitos Balá, es un reconocido actor y humorista argentino. Se dedicó al entretenimiento infantil con gran producción desde la década del 60 hacia los entrados años 90. En su imagen, su principal característica siempre fue su particular corte de pelo estilo *taza*. Dada su gran popularidad y recepción en el público infantil, muchas generaciones de niños/as lo imitaban llevando el mismo corte de pelo. En la década del 2000 participó, a modo de homenaje, acompañando espectáculos televisivos y teatrales.

15 Se refiere a su tono de voz grave que disiente con su contextura corporal pequeña.

16 En próximos trabajos abordaremos el *devenir neo-deconstructivo de los 90*.

17 Esta modalidad escénica canadiense fue difundida en la Argentina por Claude Bazin con quien se formó Sancineto. La misma consiste en una competencia deportivo-teatral. Tras la presentación de los equipos y el acuerdo de reglas, el árbitro dispone el comienzo de la competencia. Esta consiste en la realización de sckechts improvisados tras los títulos propuestos por el público. La competencia se define por la respuesta de este mismo, es decir, por el convivio manifestado en aplausos y risas de aprobación o, en el caso de los *Machtes* del Rojas, a zapatillazos de desaprobación lanzados por el público hacia el escenario.

18 La sala Cancha se encuentra en el cuarto piso del CRR. Por su dimensión rectangular se nominó de esta manera. Otros espacios escénicos son la sala *Biblioteca*, nombre asignado por que originalmente allí funcionaba la Biblioteca de la carrera de Psicología. Y la sala principal, en reconocimiento a la trayectoria de Walter Salvador Barea se denomina Batato Barea.

19 A la luz de la reciente publicación de Irina Garbatzky (Viterbo, 2013) comparo las lecturas que realizamos de los 80 en la actualidad y la recepción que los mismos 80 tenían en la década del 90.

20 Si bien otras fuentes consultadas señalan que fue en el año 1987 el comienzo de la temporada de *Machts* en *Palladium* hasta el año 1991 bajo la Dirección Artística de Claude Bazin (Liga Francesa de Improvisación), aquí seguimos la reconstrucción oral realizada por Mosquito Sancineto en diálogo personal. Según Sancineto fue en 1988 la primera temporada de los *Machts* y en ese mismo año se fundó la Liga de Improvisación de la República Argentina (L.I.R.A.); la segunda temporada corresponde al año 1989 realizada en *Palladium*; Y, ya la tercera temporada, corresponde a la realizada en el año 1991 en el Centro Cultural Rojas.

21 Klaudia con K (17/01/1960-05/03/2015) fue un* poeta y performer travesti nacida en Uruguay y radicada en Argentina hacia 1982 aproximadamente. En 1988 conoció a Barea y comenzó a trabajar junto a él. Entre las performances poéticas más conocidas se encuentran: *Las coperas*, *Los papeles heridos de tinta* con poemas de Maroso Di Giorgio y *Homenaje a Gabriela Mistral* en 1989; *Alfonsina y el mal* y *El método de Juana de Ibarbouru* en 1990; Y *Las locas que bailan y bailan* en el Centro Cultural Rojas en 1991. En el mismo año también participó en la *primera transmisión experimental de televisión* realizada por PRONDEC 5 desde el Centro Cultural Recolecta. Klaudia con K también desarrolló su carrera bailando como odalisca en boliches y espacios culturales *unders* de Buenos Aires. En la década del 90 continuó trabajando junto a Mosquito Sancineto. Y en el 2000 como *poeta-performer* en espacios culturales autogestionados donde yo la conocí. En los últimos llegó a publicar tres libros: *Klaudia con K. Poemas para vos/z* (milena cacerola, 2008); *Anal-Isis* (milena cacerola, 2012); Y *Ciudad-anos* (milena cacerola, 2014). Este último con prólogo de mi autoría.

22 Actualmente Peter Pank trabaja como profesor de Teatro particular y dicta clases de teatro en el Programa Cultural en Barrios dependiente de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su labor más reconocida fue la realización del documental sobre el primer-clown-travesti literario: *La peli de Batato*, en co-dirección con Goyo Anchou (2011). En el mismo año también publicó *Está en la sangre*. Y desde el 2005 conforma "Peter Pank & los chicos perdidos", una banda electro pop que lleva grabado dos discos: *Electropank* (2008) y *No soy tu novio* (2012). Artista multifacético, en el 2014 dirigió *1990 Noches*, un recorrido por las discos de los 90 en el marco del ciclo Teatro Bombón en la Casona Iluminada (C.A.B.A.).

23 En el mismo año, continuó luego en *Medio mundo varieté*. En ambas presentaciones el elenco estaba conformado por Guillermo Chinetti, Daniel Kargieman, Roberto Lavezzari, Alejandro Stordeaur y Sancineto.

24 La negrita es del autor.

25 No es nuestra intención abonar la idea de la existencia de “identidades verdaderas” mas recurrimos a su economía discursiva en el contexto de este texto y las referencia realizadas tanto por la crítica teatral como por el mismo Mosquito Sancineto como señalamos a su continuación.

26 Nos referimos a las primeras presentaciones de *El Teje* hacia el año 2007 en el Centro Cultural Rojas. El grupo de travesti que llegó a aquellas presentaciones provenía de diferentes agrupaciones *trans* de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense en las que habían participado las principales militantes de *El Teje*, entre ellas, su directora Marlene Wayar; Lohana Berkins (referente A.L.I.T.T.) y Diana Sacayán (referente de M.A.L.). Propio de nuestra sociedad *travestofóbica* la mayoría de las chicas se encontraba en situación de prostitución y muy pocas habían terminado los estudios. Por ello el desconocimiento del término *queer* y su reivindicación del travestismo como identidad política. No obstante, quienes más cerca de la conducción de la revista se encontraban, se referían a su devenir como *trans*.

27 Naty Menstrual es una de las más reconocidas artistas y redactoras que acompañó el desarrollo de la revista desde su primer lanzamiento. Actualmente lleva publicado dos libros de su autoría *Continuadísimo* (Eterna cadencia, 2008) y *Batido de troló* (milena cacerola, 2013). Por cuarta temporada, se presenta mensualmente en *MU. Punto de Encuentro* (C.A.B.A).

28 Esta frase fue realizada en el contexto del diálogo personal con Naty Menstrual en *MU. Bar Cultural*, Buenos Aires, Marzo del 2013. Aclaramos que el irónico humor de Naty Menstrual reivindica el gusto por des-andar modelos y estereotipos no solo de nuestra academia sino también de las corporalidades hegemónicas. Bajo ningún concepto es degradante el término de *deformar*. Por el contrario, señala el gusto por producir la falla en aquello dado como natural y estable. En el mismo sentido, la poeta y actriz Susy Shock, desde el año 2007, lleva como lema la frase “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”. Tal reivindicación fue producto de una exclamación de Marlene Wayar luego de la primera presentación de lanzamiento de *El Teje*. Susy Shock recuperó la frase de su amiga y la dejó asentada en cada espectáculo de las *Noches Bizarrras*. La misma frase fue transpuesta a uno de los cuadros que pintó Anahí Bazán Jara junto al colectivo de artistas (*artedoblebe*) con el que trabajó por aquellos años para las *Noches Bizarrras* (2008). Cfr. <http://artedoblebe.blogspot.com.ar/>

29 Como mencionamos anteriormente este grupo de artista estuvo conformado en la década del 80 por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. En la

década del 90 por Mosquito Sancineto, Peter Pank y Klaudia con K. Y, en el 2000/2014 por Naty Menstrual, Julia Amore, Dominique Sander, Julia Lagos, Susy Shock, Camila Sosa Villada y Lukas Avendaño (México). A su vez, desde el 80 hacia a la actualidad, la figura que recorre el corpus de artistas es el poeta Fernando Noy.

30 Según Taylor, “‘Performance’ incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción o representación” (2005, 4). Por más información sobre los usos de la palabra *performances* ver: De Carvalho Biao (2011).

31 Atendiendo el riesgo que implica desarrollar una “categoría” de análisis consideramos oportuno proponerla destacando su contingencia y apertura semántica en continua transformación y redefinición.

32 Este grupo de textos está conformado por: *Eusebio Rodríguez* de Mariano Moro; *Tres mitades* de María José Muscari; *Es inevitable* de Diego Casado Rubio; *Escalaneo* de Gabriela Yncán; y *Quiero decir te amo* de Mariano Tenconi Blanco.

33 La cursiva es mía.

Bibliografía

- BEVACQUA, Guillermina. “Improbables escrituras con K pero de Klaudia con K”. En KLAUDIA CON K. *Ciudad*Anos o Buenos ciudadanos*. Buenos Aires: Milena cacerola, 2014. 7-19
- . Entrevista realizada a Mosquito Sancineto en C.A.B.A, Febrero del 2014. Sin publicar.
- . “La identidad *muxe* en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño”. *Revista Karpa: Journal of Theatricalities & Visual Culture* 7 (2013): 1-16.
- . “Julia Amore. El Teje de ayer y hoy”. KOSS, Natacha, comp. *Centro Cultural de la Cooperación. Anuario de Investigaciones 2014*. Buenos Aires: Publicaciones del CCC, 2014.
- . “Diálogos para un prólogo. Entrevista a Klaudia con K”. Buenos Aires: Diciembre de 2013a. Sin publicar.
- . “Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas”. *Palos y Piedras: La revista del CCC* 7. 19 (2013).
- . “La corporalidad travesti en la *deformance* poética de Naty Menstrual”. *Revista Brasileira da Estudos da Presença* 3.3 (2013).
- . “*No se archive. Publíquese*. Batato Barea: archivos de democracia”. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades. VIII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas del CIFYH. “Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia”. Fecha del Evento: 20 al 22 de noviembre de 2013. Córdoba.

- . “*Memorabilia* de Batato Barea por Seedy González Paz”. Ponencia presentada en el IX Coloquio Internacional de Teatro: “Lenguajes académicos en el nuevo milenio”. Organizado por el Departamento de Teoría y Metodología Literaria de la de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Fecha del Evento: 17 de Octubre de 2013. Montevideo, Uruguay.
- . “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. Fecha del Evento: 8, 9 y 10 de Noviembre de 2012. Buenos Aires.
- . “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. Fecha del Evento: 27 al 30 de noviembre 2012, Buenos Aires.
- . “Construcción de identidades *trans* en el Centro Cultural Rojas. Primeras reflexiones en torno a las artes escénicas y *El Teje*”. *Palos y Piedras: La revista del CCC* 4.11 (2011).
- . “De la autogestión escénica a la transgresión social”. *Afuera: Revista de crítica cultural* 10 (2011).
- . “Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea”. *Telón de fondo: Revista de teoría y crítica teatral* 6.12 (2010).

BERKINS, Lohana y FERNÁNDEZ, Josefina, coords. *La gesta del nombre propio: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.

BORELLI, Javier. “Era momento de salir de lo oscuro”. *Diario: Tiempo argentino*. Buenos Aires, 29 de octubre de 2013.

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

---. *El género en disputa. El Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].

---. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 [2004].

---. “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En: SUE ELLEN CASE, ed. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, 2006^a [1990]. 270-282.

CALZÓN FLORES, Natalia. *25 Años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2009.

- DE CARVALHO BIA, Armindo Jorge. “A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocenología”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 2.1 (2011): 346-369.
- DE LAURETIS, Teresa. “La tecnología del género”. *Mona – Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* 2 (1996 [1989]): 6-34.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002 [1988].
- FERNÁNDEZ, Josefina. *Cuerpos Desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- , “Travestismo”. En: GAMBA, Susana, coord. *Diccionario de Estudios de Género y Feminismo*. Buenos Aires: Biblos, 2007. 330-332.
- MATEO, José. “En la cancha se ven las risas”. *Diario Clarín* (1993): 18.
- MARCHETTI, Pablo. “Batato estaba reinventando el teatro argentino”. *La maga*. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1992.
- MAZAS, Luis. Sin título. *Diario Clarín*. Buenos Aires, 25 de abril de 1990.
- MOREIRA, Cristina. *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2008.
- OBREGÓN, Ezequiel, comp. *Teatro queer. Antologías*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.
- PELLETTIERI, Osvaldo, dir. *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.
- PORTAS, Daniel. “La quinta pared”. *Diario Pág. 12. Suplemento Soy*. Buenos Aires: 21 de Junio de 2013.
- RANZANI, Oscar. “Quise conocer a las chicas de los 80”. *Diario Pág. 12. Suplemento Cultura & Espectáculo*. Buenos Aires, 24 de Septiembre de 2013.
- RICHARD, Nelly. *Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zeger, 1993.

SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

TAYLOR, Diana. "Hacia una definición de 'performances'". *El Picadero* 5. 15 (2005): 3-5.

TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla. "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje", *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 2.3 (2006). ---. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

WAYAR, Marlene. "¿Qué pasó con la T?". *Diario Pág. 12. Suplemento Soy*. Buenos Aires, 11 de mayo de 2012. ---. "Editorial (1)". *El Teje. Periódico travesti latinoamericano* 1. 1 (2007): 2.

WILMMAR HEBER MERINO. "Reinas de la noche". *Diario El popular*, 7 de Septiembre de 1997: 1, 6-7.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2010.

"En la cancha se ven las risas". *Diario Clarín*. Viernes 16 de julio de 1993.

"La ventana indiscreta. En busca del tiempo perdido". *La Nación. Espectáculos*. Buenos Aires, 31 de Octubre de 1997.

-