



TEATRO, GÉNERO Y POLÍTICAS QUEER

JUAN IGNACIO CRESPO

49

MAYO 2022

PICADERO
CUADERNOS

#40

En el marco de los festejos por los 20 años de la editorial INTeatro, que se cumplen este 2022, la edición número 40 de Cuadernos de Picadero es un testimonio cabal, un cuerpo de textos y de resonancias conceptuales sobre una práctica de fracturas: la práctica de lo queer. Las entrevistas que componen este nuevo trabajo giran en torno a ciertos grupos temáticos: lo queer como potencia, sus marcas en el territorio de las artes escénicas y su identidad asimilada por fuera del cánon social, ideológico, político y económico.

ÍNDICE

PRÓLOGO	-5
---------	----

LUCAS MARTINELLI	-9
-------------------------	----

"LA FUNCIÓN DEL ARTE MÁS ACEPTADA HOY TENDRÍA QUE VER CON DESLIZAR NUEVOS REGÍMENES DE SENSIBILIDAD"

MARIELA ASENSIO	-19
------------------------	-----

"EL CUERPO ES UNA IDENTIDAD EN SÍ MISMA QUE TIENE CARGA POLÍTICA DESDE ANTES DE QUE LA OBRA EXISTA"

EZEQUIEL LOZANO	-25
------------------------	-----

"EL SUEÑO DE SOCIEDADES MEJORES SE VA CONCRETANDO EN COMUNIDADES Y GRUPOS QUE PROMETEN CAMBIARLO TODO"

MINA BEVACQUA	-31
----------------------	-----

"SIEMPRE VAMOS A ESTAR EN LOS CÁLCULOS DEL PODER, POR LO TANTO, EL EJERCICIO ES RESISTIR Y PRODUCIR LAS FALLAS EN ESE SISTEMA"

MARCELO ESTEBECORENA	-39
-----------------------------	-----

"SI LA PERFORMANCE NO ESTÁ ATRAVESADA POR LO POLÍTICO O POR LO DISRUPTIVO, NO ME INTERESA HABITARLA"

SILVIO LANG	-45
--------------------	-----

"EL TEATRO ARGENTINO TIENE UNA SEXUALIDAD NACIONAL, ES UN TEATRO SUJETO A UNA SEXUALIDAD NACIONAL QUE SE LLAMA HETEROSEXUALIDAD"

LEONOR SILVESTRI	-51
-------------------------	-----

"HACE RATO QUE NO CREO EN LA MADRE DE LAS REVUELTAS O EL CORAZÓN DE LAS REVOLUCIONES"

PRÓLOGO

1. LA APROPIACIÓN DE LA INJURIA.

“Más cosas hay en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que sueña tu filosofía heterosexual” afirmará una adaptación de *Hamlet* en el futuro, porque esa especulación del tiempo será feminista, *Queer*, anal y post-identitaria o no será. Utopía *Queer* como sugiere el teórico cubano José Esteban Muñoz: “El futuro es el dominio de lo *Queer*. Lo *Queer* es un modo estructurante e inteligente que nos permite ver y sentir más allá del atolladero del presente”.

Después de bastante tiempo la heterosexualidad fue expuesta como lo que es: una ideología, un régimen político, la (re)producción más exitosa del capitalismo. “La sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles (...) ¿Qué es el otro/diferente sino el dominado?”. Así define la teórica feminista Monique Wittig al pensamiento heterosexual. Lógica de la diferencia como toda la metafísica occidental sostenida en pares opuestos irreductibles. Lo sepamos o no, así organizamos el mundo. En este régimen de oposiciones, lo *Queer* (o lo post-identitario) es una potencia que “anuncia la ruptura intencional con la norma (...) funciona como índice revolucionario (...) plantea un programa de crítica social y de intervención cultural (...) afirma el carácter político de las nociones de homosexualidad y heterosexualidad poniendo en cuestión su validez para delimitar el campo de lo social” (Paul Preciado).

Injuria intraducible al español apropiada por quienes padecían el escarnio: “puto, torta, trava, marica, tarado, prostituta, deforme, etc.”. Los anormales que perturban los criterios de inteligi-

bilidad del orden burgués capitalista. ¿Quiénes fueron quizás los primeros en auto-denominarse de esta forma? La historia oficial cuenta que los grupos activistas en la lucha contra el VIH/SIDA Act-up, Radical Furies y, entre otros, Lesbian Avangers entre mediados y fines de los 80. Cabe aclarar que el movimiento o las políticas *Queer* son post-homosexuales y post-gay. La identidad homosexual no es intercambiable a lo *Queer*, porque básicamente lo *Queer* funciona como una posición crítica de cualquier identidad fija, estable, jerarquizada, proclive a integrarse al mercado (hábitat “natural” de la sociedad posindustrial o de consumo); en otras palabras, es un movimiento post-identitario. La ficción identitaria debe ser desterrada y condenada a un estado terminal porque allí anidan dos conceptos peligrosos: el Ser (esa invención occidental) y el alma. Lo *Uno*.

Era esperable que un movimiento de fractura y desestabilización sufriera “reterritorializaciones” de todo orden. Plantear la fuga del cánón social, ideológico, político, económico, presenta las mismas complejidades que una disputa dia- ria, por ejemplo, con la fuerza de gravedad de la tierra. ¿Cómo desmarcarse de una Subjetividad “hetero” (en el sentido de Wittig) cuando esta misma es efecto de los discursos, aparatos ideológicos y semióticos que la producen? Y en este mismo sentido, entrando en el tema que nos ocupa: ¿Cómo pensar las prácticas teatrales (las poéticas, las formas de producción y de existencia representadas, entre otras cosas) desde esta perspectiva? ¿Se puede pensar al teatro o la performance como contra-dispositivo de producción

de subjetividades, siendo que hoy la lucha parece ser por las *formas de vida*?

2. CONTRA LA INSTITUCIÓN TEATRO

De un tiempo a esta parte, las prácticas teatrales más arraigadas (o sea, heterosexuales) se vieron obligadas a enfrentarse a sus límites e inconsistencias. Algunos creadores agenciándose con las artes visuales, electrónicas y procedimientos exógenos desembarcan en el campo de la *Performance*, entendida en este caso como práctica nómada, disidente, trans, anti-hegemónica (no toda la dimensión de la perfo tiene esta potencia). Esta modalidad escénica (y otras que gravitan con proximidad que son de imposible definición) resquebrajó la materialidad de los *a priori* en la producción escénica: se problematiza la noción burguesa de “obra”, de personaje como reflejo de una psicología coherente, del autor y su texto como sustrato de un *logos* trascendental, de la moral que recubre la estructura dramática aristotélica, de la posición vertical-patriarcal que ocupa el director, del espacio escénico como terreno de la mimesis, de las lógicas relacionales fuertemente edípicas que estructuran los relatos (ese sub-género familias hétero-disfuncionales). La “institución teatro” (en el sentido que le da Peter Bürger a la institución arte: aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada) que ya no solo “administra” y “gestiona” las grandes arquitecturas oficiales, sino también las periféricas; ve puesta en crisis su propia identidad y función. Esta institución y sus sedes que garantizaban la inteligibilidad de qué era teatro y qué no lo era (a partir de subsidios, escuelas de formación, premios normativos y aparatos de legitimación, por ejemplo la crítica académica)

mica) encuentran oposiciones para prescribir la “esencia” de lo escénico. Dislocado el régimen de “verdad estética”, la propia noción de verdad (más bien las relaciones de verdad) se desvanecen dejando a la vista su esqueleto histórico.

3. OFENDER LO QUE EXISTE

Las entrevistas que siguen a continuación tienen la intención de armar un pequeño corpus conceptual donde se insiste con ciertos núcleos temáticos: la potencia de lo *Queer*, sus efectos en las prácticas escénicas y en el arte en general; la utilidad de este marco teórico como sistema de lectura del presente y de experiencias históricas pasadas; y la relación de estas prácticas insurgentes/disidentes dentro de instituciones (sean cuales sean) que a primera vista parecen ser el enemigo inmediato. ¿No es acaso cualquier institución un dispositivo formal estratificado donde se actualiza el poder/saber informe? Mariela Asensio, Silvio Lang, Lucas Martinelli, Mina Bevacqua, Ezequiel Lozano, Marcelo Estebecorena y Leonor Silvestri, cada uno desde su saber específico, despliegan las coordenadas de un glosario común que combinados entre sí, más allá de sus diferencias, funcionan como herramientas teóricas para afectar la realidad. He aquí un pequeño breviario.

Mariela Asensio: “A mí lo que me pasa, me fastidia que escriban sobre la menopausia, sobre el amor, sobre tener 30. Yo como dramaturga puedo hablar de cualquier tema, parecería que solo los varones pueden hablar de grandes temas y nosotras quedamos relegadas a los temas de las mujeres”.

Ezequiel Lozano: “(...) trato de delimitar lo que fácilmente se ubica bajo ese nombre [Estética

Queer] aduciendo a elementos de la estética camp o kitsch, o, peor aún, aquello que se labellaiza como “teatro queer” para ser un objeto más de consumo dentro del mercado de las artes”.

Lucas Martinelli: “La construcción de un marco teórico Queer para pensar la historia de las artes es posible porque los Estudios Queer y los Estudios de Género surgen en un contexto en el cual el revisionismo histórico sobre la mirada patriarcal y heteronormada -la presunción de que todos somos heterosexuales como régimen político- se vuelve indispensable”.

Marcelo Estebecorena: “Me hincha las pelotas la pose del arte, del artista. El nombre me hace ruido, me da vergüenza un poco lo que representa ser artista. Está muy sobrevalorado en Buenos Aires, y un poco siento que al arte le falta eso, mugre y barro”.

Silvio Lang: “Hasta que el teatro argentino no se des-heterosexualice no habrá otros modos de

existencia o corporalidad en las escenas y en sus estéticas y narrativas”.

Mina Bevacqua: “(...) goce estético y política no son plataformas enfrentadas. Pareciera que aquello que instituye cierto goce estético es aquello leído bajo cierto patrón de calidad artística. Ahora bien, ¿sobre qué se sustenta la calidad artística? Sobre un patrón de lecturas blancas, cis, de clase, androcéntricas”.

Leonor Silvestri: “Pero si [el arte] no violenta y/u ofende lo que existe ¿cómo hace para desautomatizar la percepción gestionada por la hegemonía que retraduce en commodities los deseos fascizantes de las masas cuyos deseos, en un anillo de moebius, gestiona y/o produce? Y ya sabemos lo que pasa si una violenta u ofende lo que existe en términos de acceso a recursos”.

Ofender lo que existe. El resto es silencio y ruido.

JUAN IGNACIO CRESPO

Nació en Buenos Aires en 1979. Estudio la carrera de realizador cinematográfico a principios de 2000. Desde 2007 se desempeña como crítico cultural en la revista LLegás a Buenos Aires y actualmente como editor responsable. Ha colaborado con otras publicaciones: Brando, Imperio G, revista Picadero y Un camino. Se desempeño como coordinador de la compilación de textos dramáticos 4000 caracteres, que edito INTeatro. Como realizador teatral estrenó más de 10 obras, destacándose: La persistencia de las últimas cosas, que contó con una versión en portugués estrenada en San Pablo en 2017. Actualmente, participa de los ciclos en Microteatro, como dramaturgo y director. En éste marco, estrenó las obras El video club, junto a Ricardo Tamburrano, El hedonismo y yo y Herencia natural.

1.

“LA FUNCIÓN DEL
ARTE MÁS ACEPTADA
HOY TENDRÍA QUE
VER CON DESLIZAR
NUEVOS REGÍMENES
DE SENSIBILIDAD”

LUCAS MARTINELLI



Licenciado en Artes y doctor en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre 2019 y 2021 fue Becario postdoctoral del CONICET. Es profesor y Compilador del libro *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica* (2016). Es Coordinador de la Comisión de Géneros y Sexualidades de AsAECA. Publicó sus trabajos en distintos medios gráficos y digitales, de Argentina y el extranjero: **Anfibia**, **Encuadra**, entre otros. Su ensayo: *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino*, resultó ganador del IV Concurso INCAA-ENERC, y se publicará durante 2022. Actualmente, se desempeña como docente de Análisis y crítica del Cine en la carrera de Artes de la UBA.

-¿Te parece que podría usarse un “marco teórico queer” para hacer una lectura de la Historia de las Artes (o producciones “estéticas”)? ¿Cuáles te parecen que podrían ser sus resultados o conclusiones? ¿Hay antecedentes (en la pintura, escultura, teatro, etc.) que con la mirada actual podrían merecer la categoría de Queer, disidente?

-La construcción de un marco teórico Queer para pensar la historia de las Artes es posible porque los Estudios Queer y los Estudios de Género surgen en un contexto en el cual el revisionismo histórico sobre la mirada patriarcal y heteronormada -la presunción de que todos somos heterosexuales como régimen político- se vuelve indispensable. La posición central de los varones blancos, heterosexuales, CIS y burgueses para imponer una perspectiva sobre la Historia en general y la del arte en particular, empieza a ser cuestionado. La construcción histórica de las representaciones, las obras y los modos de mirarlas se impugnan y se ponen en crisis desde estos nuevos intentos de reconstrucción que intentan ser más amplios y abarcativos en contra de las borraduras de la mirada histórica, para trazar nuevos modos posibles de entender cuáles son los cuerpos que también obraron la historia.

Entre nosotros, la teoría Queer viene a funcionar como un término que aglutina las identidades sexuales no heterosexuales, pero que al mismo tiempo cuestiona la noción misma de identidad, al señalar un grado de negatividad conceptual con su uso. Su potencia al mantenerse en inglés y no traducirse, tiene que ver con que esas identidades están ligadas a los márgenes de la sexualidad instituida culturalmente (la heterosexualidad) y además a otros tipos de márgenes, como los márgenes culturales, económicos o sociales, y

a las corporalidades cuyas capacidades, inscripciones, matices y volúmenes se escapan de las formas más hegemónicas y naturalizadas de ver los cuerpos en los medios de comunicación.

Queer viene a ser una noción que mantiene la idea de abyección, confín y límite respecto a aquello que se mantiene dentro de la norma. El término -sin traducir al español- mantendría ese carácter de disruptión por no estar ligado a una identidad fija. Lo que busca es un horizonte en el cual puedan albergarse mundos posibles. Es un anglicismo aglutinante de identidades que remite a un gesto de carácter político. En mi opinión, lo imposible de traducir con el sentido de esta palabra, es la referencia a lo que queda por fuera de los estándares de normalidad en la sociedad: la heterosexualidad, la clase y la racialidad. En las universidades y en las calles hicieron rugir esta palabra en la articulación de un discurso legítimo para demostrar que la teoría se hace con la calle. La palabra que se había usado de manera tan denigratoria, se podía usar para hacer justicia.

En el mundo del arte, en los últimos años, lo *queer* se ha vuelto casi una categoría estética o herramienta analítica, un marco desde el cual observar producciones que se relacionan con la sexualidad como desestabilización o desobediencia. Lo que una obra queer debería traer a la sociedad es la incomodidad original que trae el término. Felipe Rivas San Martín, en Chile, hizo su performance *Diga Cuir con la lengua afuera*, en la que repasa la dificultad e incomodidad ante la pronunciación. Diego Falconí Través, en Ecuador, asocia el cuir con el cui, ese bicho doméstico que vive en Quito y se come empalado. Una lectura de la historia del arte desde la comprensión de lo *queer* es algo que muches venimos pensando

hace algunos años. Desde un modo de construcción colectivo, hay un grupo que para mí es de lo más interesante, me refiero a *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte* (radicado en la Universidad de La Plata) con investigadores, artistas y curadores que activan distintas instancias de divulgación estos cruces y han hecho diferentes muestras, libros, publicado tesis y artículos. Para pensar una lectura general, es posible remontarse hasta al erotismo subyacente en los apolos griegos, o incluso, la homosexualidad de Leonardo Da Vinci y pensar qué modos disidentes de encarnar determinados proyectos creativos pueden ligarse con este tipo de miradas. Lo que ocurre es que estos marcos teóricos como perspectiva para observar los objetos y las obras se sistematizaron como campo de estudios y teorías en la década del noventa. En nuestros contextos, como discurso crítico, estos antecedentes ya existían de otras maneras. Para mí el representante directo e ineludible es Néstor Perlonhger, el poeta y antropólogo. Me gusta pensar, como decía la Rosa Perlongher, que los nombres son señas de pasaje antes que bautismos ontológicos. Esto me acerca a la potencia de la palabra *queer* porque aparece allí una apuesta a la desestabilización constante de la noción estanca de identidad. Hay siempre en estos temas un problema con el marco teórico, porque pensar de antemano el marco con el cual se está mirando podría llegar a arribar conclusiones previas que condicionarían el acercamiento a las obras. Efectivamente, la centralidad del patriarcado, y la heteronorma es algo que hay que tener en cuenta, pero no puede ser el único modo de acercarse a reflexionar sobre las obras en la historia. El trabajo de la perspectiva queer tendría que ver con revisitar, construir nuevos archivos, pensar nuevas carto-

grafías, temporalidades, conexiones en lo que es el trazado histórico de una genealogía artística, pensar qué pudo decirse y qué pudo verse en determinada época, y qué puede oírse, verse y pensarse hoy al volver a los archivos del pasado. Habría que diferenciar algo: una cosa es mirar las obras con una perspectiva queer, desde allí se puede observar casi cualquier tipo de obra. Y otra pregunta es si las obras serían portadoras de determinada mirada queer en su poética, construcción o perspectiva. Y ahí es más fácil considerar que las obras desde los noventa, por ejemplo, pueden incorporar algunos aspectos filosóficos y estéticos de las teorías queer como forma de construcción de sus objetos poéticos. Puedo pensar por ejemplo en Alfred Hitchcock y *The Rope* (La soga, 1948) que habla sobre la homosexualidad, pero de un modo que está vedado o mostrado de manera oblicua, podría pasar por oculto. La película también es un plano secuencia falseado, eso que parece una captura de espacio tiempo homogéneo está trucado por el montaje, hay algo oculto ahí también en la forma como parte de su armado. Convergen tanto algo que tiene que ver con lo que cuenta la obra -un amor entre muchachos- con algo que aparece como mirada queer -esas sutilezas y operaciones-. Si bien, hay cierta cuestión ligada a la censura -de algún modo por medio de su director y su época-, se habilita algo que puede verse mejor hoy con la habilidad de las posibilidades del decir histórico. Por otro lado, puedo pensar en el Hitchcock director y los relatos sobre su personalidad homofóbica y misógina, y desde allí volver a preguntar si hay algo de esa mirada que aparezca en la obra o no. Pensar cuáles son las preguntas que puedo plantear a la historia teniendo en cuenta esas



informaciones. Qué contradicciones habilita tener en cuenta esta información. Me parece más interesante que cerrar de por sí lo que una obra dice sobre algo, a menos que haya una declaración muy explícita.

Después tenemos casos concretos y más cercanos en el tiempo y el espacio donde vuelven a convivir esas dos perspectivas (la mirada queer de las obras y la mirada queer que pueden hacerse sobre ellas), estoy pensando en obras de las *Serigrafistas queer* donde hay algo de la teoría de lo queer ligado a la política y la producción de obras de manera muy directa y explícita que se vincula con el estado de construcción de esas obras y los discursos políticos que traen. Los materiales con los que trabajan, los espacios donde se muestran sus producciones, todo apunta a cierta pregunta por lo queer que para mí es muy genuina y legítima. Especialmente por el modo colectivo de producción.

Por otro lado tenemos lecturas que se pueden hacer sobre las obras (en el presente o sobre el pasado), sobre algo que no está de manera evidente en la obra, pero esa mirada puede arrojar luz y brindar nuevas posibilidades para pensar. En este caso pienso en la obra *El baño* de Roberto Plate, que fue conocida por serla impulsora de la clausura de lo que la historiografía denominó “Experiencias 68” en el Instituto Torcuato Di Tella. Una obra que puede reverse hoy a la luz de la teoría queer porque esta teoría, por ejemplo desde la perspectiva de Paul Preciado, cuestiona la espacialidad arquitectónica de toda una sociabilidad fundada en la idea de los baños para varones y mujeres con sus especificidades. Esta obra, de algún modo, se anticipaba (sin proponérselo, ni saberlo) a la posibilidad de que la separación de los baños e intimidad por género

sea pensada como un dispositivo del poder. Luego tenemos muchas obras que convergen de manera directa con la perspectiva de la teoría queer desde algo que está en las obras e intenta ser didáctico, pero tal vez para analizar sus obras sea más interesante ir hacia otro tipo de teorías que aquellas que ya están insertas allí, pensarlas desde otras configuraciones. Porque sino se piensa a las obras de los artistas desde exactamente los mismos parámetros que los artistas están pensando. Y no sé qué sentido tiene esto para quienes hacemos teoría y cuál sería el diálogo posible que podríamos establecer.

-¿Qué vínculos formales encontrás entre estas nuevas estéticas/prácticas y el arte contemporáneo, conceptual, performático? ¿Se corre el riesgo de que estas prácticas al ingresar en un Museo pierdan su potencial crítico? En el caso que sean prácticas en la esfera pública: ¿Cómo se podría refundar “el reparto de lo sensible”?

-Hay vínculos y correspondencias entre estas estéticas, prácticas del arte contemporáneo y performático con cierto fenómeno o imaginario ideológico de época que en los últimos veinte o veinticinco años se ha logrado institucionalizar. La cuestión de las sexualidades está empezando a ser parte de un sentido común y un campo de saberes que es mucho más expansivo que en otros momentos de la historia. A pesar de eso -no hay que ser inocente o parcial-, existen y conviven muchos modos normados de pensar a los cuerpos y las sexualidades que se mantienen en la esfera pública y en momentos de mayor desprotección gubernamental estas ideas conservadoras se vuelven feroces y violentas para cuestionar las libertades adquiridas.

Yo creo que los movimientos de mujeres que irrumpen en el 2015, con el *Ni Una Menos*, como un modo concreto de aparición en la esfera pública de un posicionamiento fuerte de género, han venido a transformar de manera radical lo que puede pensarse y decirse hoy en día. Son procesos de transformación muy lentos. Habría que pensar que quienes trabajan con los estudios queer en Argentina, conocen y conforman los estudios de género, otro término que si bien es otra invención trae una construcción histórica de ciertas preguntas, problemáticas e hipótesis de larga data: el lugar de las mujeres en la historia, la posibilidad de ser pensadas como sujeto activo de conocimiento. Son temas que hoy en día parecen viejos para las nuevas generaciones, pero necesitaron muchas discusiones y luchas en los campos académicos y callejeros para ser hoy nociones básicas que se expresan en cosas como el cupo o preguntarse por las artistas mujeres que exponen en los museos. En este sentido, creo que en los últimos años estas estéticas, teorías, se anudan de un modo que en otro momento no existió; es algo para celebrar. A su vez, permiten que el sujeto pensante del feminismo sea más amplio y tenga derivas más interesantes, nuevos problemas, nuevos cuestionamientos, nuevos modos de encarar los posicionamientos institucionales.

Por otro lado, para traer otro ejemplo puedo pensar en un artista como Andy Warhol y todo aquello que tiene que ver con una mirada o perspectiva queer, pero que no necesariamente necesita enunciarse en esos términos. Siempre está en juego esa doble problemática entre la mirada y la obra. La teoría queer podría ayudar a ver la obra de Warhol y a la vez no, siempre es como una articulación entre campos de saber

que puede producir una nueva mirada, pero a la vez podemos pensar la obra de Warhol desde Walter Benjamin y todo lo que es la obra en la época de la reproductibilidad técnica, como un modo de ingresar a los problemas o asociaciones que produce la obra de arte. Tal vez, las nociones de era del espectáculo o la de la reproducción técnica ayuden más que entrar a ver y pensar en sus obras que la noción de queer, que también puede ayudar, pero sería insuficiente. A su vez en esta línea, a mí me gusta mucho el artista pop Keith Haring en cuyas obras pop puede apreciarse un rugido de vida que luchaba por la aplicación de políticas públicas en favor de la incipiente pandemia de HIV. Por otro lado, hoy pensar en la presencia pública de un artista y divulgador de arte como Federico Klemm como una irrupción queer en los noventa, nos podría brindar una buena posibilidad para entender cómo su imagen ayudó a erosionar el campo de visibilidad pública desde una positividad para las comunidades queers.

Hay una acusación fuerte con el ingreso al museo de las obras que proponen una mirada política y aparece la pregunta por la pérdida de su capacidad crítica. Creo que es una pregunta que atraviesa el siglo XX, pero que hoy en día tiene menos fuerza o está mucho más lavada que en otro momento. Quien se preguntaba sobre el potencial crítico de las vanguardias fue el historiador Peter Burger, esas expresiones artísticas que buscaban la disolución entre el campo de la vida y el campo del arte, cuando ingresaban al pedestal del museo parecían impugnar sus primeras búsquedas de ataque a la institución. Tal vez hoy en día, no exista un artista negado completamente a entrar a la institución artística en todas sus formas, muestras, ferias, bienales o al

menos a mostrar sus producciones por medio de las redes sociales, que imprimen nuevos modos de mostrar y ver los procesos artísticos, regulados por lógicas que a veces parecen responder a criterios más vinculados al mercado (y a la hiper-visibilidad) que a los ideales iluministas con los que se construyeron los museos.

En el sentido de la asimilación al sistema de las obras que proponen rupturas de vanguardia es interesante pensar en cómo el diseño se integra a la vida de las personas. Creo que hay una modificación en el reparto de lo sensible, que funciona de manera dialéctica entre lo que está asociado a un campo de pensamiento que hace algunos años se viene incrementando, que es simplemente las personas discutiendo cuestiones ligadas a la teoría queer como una forma de apropiación de determinado campo de saberes y ciertas obras que son producidas bajo ese nuevo momento imaginario en el cual lo *queer* devino una forma de entender y generar cierto tipo de producciones. Hay muchos talleres, muchos campos que usan el término, en la filosofía, la psicología, movimientos políticos. Pero se trata de apropiaciones siempre diferentes, desde aspectos diversos. A mí en general siempre me costó entender la idea de que lo *queer* es una categoría o identidad asociada simplemente a la sexualidad, si aparece algo por fuera de la heterosexualidad sería una obra queer. Cuando en realidad para mí lo interesante tiene que ver con el procedimiento en el que se aparece cierta provocación o interrupción de la normalidad de la percepción.

Para mí no se trata de un campo de saberes asociado a la sexualidades menos convencionales. En este sentido, Perlongher dice que ninguna sexualidad en sí misma es una categoría de diferencia o de abyección, si no que necesariamente

tiene que estar ligado a otro tipo de condiciones de exclusión. ¿Qué del potencial crítico de lo queer se disuelve en sus diferentes usos de arte gay friendly, divertido, pasatista? Si bien algo de eso está bien -es importante que existan esas expresiones- para mí no se corresponderían con lo *queer* que es un término más asociado a un horizonte visto desde la disconformidad.

La otra gran pregunta es cómo aquello que es una potencia política revolucionaria (por lo que se entiende en movimiento) empieza a formar parte de las políticas del Estado (una institucionalización que fácilmente deviene quietud y posición rígida). Esto es parte de lo que está pasando en la actualidad, algo que vuelve a construir otro punto de partida y posibilita las posibilidades de un nuevo reparto, pero está en momento de crisis y reconstrucción. Cuando la vara se dirige a un lugar injusto, antes de retomar el centro, es mejor que la vara se doble hacia el otro lado. La vara nunca será la misma, pero estamos en medio de un cambio de paradigma, de crisis y transformación de estas cuestiones. A veces es mejor celebrar todas estas apariciones, esos fogonazos e inscripciones que ponerse a cuestionar el adentro.

-De qué manera participa El Arte Queer en ciertos procesos de desnaturalización y reconstrucción de la Subjetividad contemporánea? ¿Cuáles te parecen deberían ser las prácticas artísticas que confronten las Formas del heterocapitalismo como régimen político?

-El Arte Queer -como categoría provisoria- podría funcionar desde sus maneras de hacer arte desde una posición bastarda, feroz, chocante o fabuladora. Esas son las maneras de desnatura-



lizar la percepción. Atacar al espectador o darle un imaginario posible que le ayude a percibir y crear nuevos modos de habitar en el mundo y querer generar nuevos lazos posibles.

El tema para mí hoy, tiene que ver con pensar si es la función del arte ser quien cuestione las formas del heterocapitalismo, cuando esto empezó a ser parte de las funciones del sistema de lo público -y especialmente del Estado-. Si esto es muy directo deja de ser interesante, porque cuando ciertas nociones son parte del sentido común el arte debería alentar a percibir otras posibilidades, más que adoctrinar sobre aquello que ya es común y entendemos como parte de un sistema opresivo. La función del arte más aceptada, hoy tendría que ver con deslizar nuevos regímenes de sensibilidad. Suena inocente, pero el poder de la imaginación es lo único que quiero que me posibilite el encuentro con una obra, ese encuentro que me potencie la mirada y me la amplíe, más que me confirme lo que sé.

-Si trazáramos un paralelo entre Arte Queer y Vanguardia (Histórica): ¿Puede aquél modificar la noción/concepto de Belleza? ¿La noción de Belleza en el Arte sigue siendo “heterosexual”? ¿De qué forma?

-La relación entre Arte Queer y vanguardia se puede pensar porque ambas son formas de politicidad, que -como diría Ana Longoni sobre

la relación entre arte y vanguardia- involucran la idea del arte como fuerza activadora y detonante, como dispositivo capaz de contribuir al estallido y acción política válida. El Arte Queer contribuiría con este sentido político de modificar el régimen de lo sensible, de abrir nuevos caminos para trazar relaciones entre los cuerpos, los afectos, las obras. Hay quienes -como Jack Halberstam- que asocian el Arte Queer al fracaso, la falla y el error como una fuga del proyecto capitalista y heterosexual. Por otro lado, la noción de belleza en el arte ya no es un criterio central con el cual situarse a ver las obras. Es muy difícil pensar la heterosexualidad como inherente a las obras visuales. Si pensáramos en el cine, evidentemente hay una preponderancia de las formas de amar heterosexuales. Pero también esto está en un proceso fuerte de modificación. Ya no podemos decir que las únicas historias que se cuentan son CIS y heterosexuales. En el cine y el audiovisual, esto se ha modificado. En el teatro también. A mi criterio, bajo lógicas de un mercado que ha encontrado en la sigla LGB-TIQ un nuevo nicho para el cual vender. A lo largo del siglo XX también encontramos obras que apuntaron a disolver los límites de la mirada totalizante de la heterosexualidad; puedo pensar en las obras del surrealismo, en la poética de Jean Genet o las interpretaciones de los bailarines Vaslav Nijinsky o Loie Fuller.

2.

“EL CUERPO ES UNA
IDENTIDAD EN SÍ
MISMA QUE TIENE
CARGA POLÍTICA
DESDE ANTES DE
QUE LA OBRA EXISTA”

MARIELA ASENSIO



Actriz, performer, dramaturga, directora de teatro y docente. Participó en más de 70 obras en los últimos 20 años, alternando los roles. Dirigió espectáculos en Francia, México, España, entre otros países. Integra la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), que tiene a su cargo la dirección del Teatro del Pueblo. Participó en diferentes ciclos y festivales de teatro, con textos de su autoría y ajenos. Se formó en la Escuela Nacional de Arte Dramático, y en el ámbito privado con docentes como Laura Bove y Mauricio Kartun.

Entre sus obras se destacan: *Hotel melancólico*, *Malditos todos mis ex*, *Mujeres en el baño* y *La Casa oscura*. En 2022 la editorial EUDEBA publicará una recopilación de sus trabajos como dramaturga.



- Te hice una nota en el 2008 para Mujeres en el baño y ya sostenías un discurso feminista ¿qué cambió y qué resiste?

-De aquel entonces cambió un montón todo, cuando hice *Mujeres en el baño* y yo decía “feminismo”, la gente me miraba como si estuviese de la nuca. No se hablaba de feminismo en el teatro abiertamente, no era un tema que fluía. Obviamente hablaba del tema pero no inventé nada, simplemente que en aquel momento en el panorama teatral no estaba asociado al feminismo directamente. Yo llego intuitivamente al feminismo. Había temas que me interpelaban, formas de transitar lugares que no me resultaban orgánicos. Empecé a escribir y ahí aparecían temas que inevitablemente se asociaban a las luchas feministas. Pero no tenía una conciencia apriori. Siempre me acuerdo de Moira Soto que me entrevistó por la obra y a partir de lo que ella me va diciendo me empiezo a dar cuenta de que la obra era feminista, y cuando empiezo a indagar en el feminismo, me doy cuenta que había un montón de ideas que estaban hacia mucho tiempo instaladas. Ahí había un lugar de pertenencia. Ahora esa circunstancia está habilitada como debate y se dio vuelta la cuestión: ahora criticar al feminismo es políticamente incorrecto. En la época que yo hice *Mujeres en el baño* todo el mundo creía que el feminismo era machismo al revés. Ya desde ese lugar es un cambio radical, hoy todo el mundo sabe que eso no es así. Por otro lado creo que las nuevas generaciones vienen con otra cabeza. Obvio estamos hablando siempre de la clase media, en nuestra burbuja. Yo soy jurada de varios concursos, me suele pasar que el tema de la paridad es un tema. Lo que cambió es que las mujeres defendemos eso que antes por ahí tampoco nos dábamos cuenta y no nos animá-

bamos a pronunciarnos. Ahora es poco probable que en un jurado o en una programación alguna mujer no diga: “¡no, che, paren esto no, esto sí!”. Sí creo que en las estructuras fuertes hay un estándar que sigue sosteniéndose. Yo siempre digo que hay que tener cuidado que el árbol no tape el bosque. Me refiero a las instituciones, las empresas, los lugares que manejan el dinero, el capital, las decisiones donde se mueve dinero; porque en definitiva tiene que ver con eso, con el trabajo. Si vos analizás qué lugares ocupan las mujeres donde hay dinero, siguen siendo más los varones que las mujeres. Cuidamos que siempre después en la posta no se mueve tanto. Los cambios no pueden depender de voluntades pasajeras, yo creo en la política, hay que legislarlos. Que en una programación haya paridad no puede depender de la voluntad de alguien y menos en la esfera de lo público. Los concursos que siempre ganan muchos varones y muy pocas mujeres. Yo soy muy crítica con esto ¿Por qué hacer un concurso solo para mujeres? Después es muy difícil acceder a ciertos lugares. Entonces yo digo: todo bien con el concurso de mujeres, pero mientras tanto trabajemos la estructura.

- ¿Se intentó construir una especie de poética femenina?

-Yo parto de la base que una construcción cultural, cuando algo lo legitimás empieza a existir porque todos empiezan a creer en eso. Pero si lo deconstruimos y pensamos un poco vemos que lo femenino es un espejismo creado por el patriarcado. Sí creo que hay formas legitimadas. Vos estudiás y crecés haciendo determinadas obras, donde las estructuras asignan distintos roles a hombres y mujeres, reproducen ciertos estereotipos sociales: eso es netamente patriarcal.

Hay una dramaturgia que empieza a estallar esa idea y a querer mostrar esa idea o mostrar de otra forma las cosas. En ese sentido, hay un camino por hacer, porque lo que rompe una estructura hegemónica y legitimada parecería que está mal. Me fastidia que escriban sobre la menopausia, sobre el amor, sobre tener 30. Yo como dramaturga puedo hablar de cualquier tema, parecería que solo los varones pueden hablar de grandes temas y nosotras quedamos relegadas a los temas de las mujeres. ¿Cuáles son esos temas? Yo me rebelo. No tiene que ver con los temas, sino con el cómo, los procedi-



ESCENA DE "MUJERES EN EL BAÑO"



ESCENA DE "LA CASA OSCURA"

mientos. Es el patriarcado, la hegemonía, en el que todos somos partícipes y decidimos correrlos e interpelarnos. También pasa en un aula, o dirigiendo una obra.

- ¿Cómo te replanteas cuando dirigís, el rol de "directorx" para evitar caer en una lógica patriarcal?

- Con mucho relax y trabajando grupalmente. Más allá de lo intuitivo, yo venía con un bagaje aprendido de la ley. Era mucho más férrea, yo creía que tenía que ser papá, mamá, paternalismo. Con los años empecé a delegar un montón de cosas, para mí dirigir es horizontal con roles. Lo noto en todo, cuando delegás, tu idea mejora, porque yo puedo contarle una idea a un escenó-

grafo, pero yo no sé nada. Siempre el imaginario de la otra persona siempre va a mejorar tu idea, esto no significa decirle que sí a todo. Me parece importante que todos nos apropiemos de lo que estamos haciendo.

- Trabajás tanto en el circuito "independiente" como en el "comercial". ¿Te planteás las formas de recepción de tu trabajo en dos circuitos que "a priori" parecen querer la "reproducción social" de lo mismo y la novedad/experimentación?

- Yo hago el mismo teatro en cualquier lado. Al menos el que escribo. No me privo de nada en ningún circuito en términos de relato. De hecho, mi obra *Mujeres en el baño* tuvo su primera versión en el off y ahora está en calle Corrientes. Lo que cambian son los esquemas de producción, es menos probable que el circuito comercial tenga interés en producir búsquedas más experimentales, y más probable que quiera producir las estructuras más legitimadas culturalmente. Pero existen excepciones. En mi caso particular, me asumo como una escritora que no escribe ni produce para circuitos. Yo hago las obras sin especular demasiado. Creo que gracias a eso es que me sigue entusiasmando mi profesión. Porque puedo ser yo sin limitaciones. También he aprendido a decir que no, cuando sentí que lo que había para hacer no me representaba de ninguna manera. Es interesante pensar en el equilibrio que existe entre el ser artista y el ser una trabajadora. Somos personas que trabajan, pero también que construyen contenidos. Y eso inevitablemente implica una responsabilidad. Aun el entretenimiento más llano, está atravesado por lo político. Es interesante no perder de vista eso. Respecto a los públicos, no tengo el prejuicio de

pensar que hay un público que quiere una cosa y otro que quiere otra. La gente puede circular en uno u otro circuito y puede interesarle algo o no más allá del teatro en el cual lo esté viendo. El teatro te llega o no te llega. Y eso trasciende circuitos.

- *¿Cómo trabajas la construcción de la feminidad?*

- Yo trabajo con lo que hay. Para mí lo más interesante es usar, en el mejor de los sentidos, lo que la persona tiene y es. Yo siempre digo que hay un gran error que es querer que los actores o actrices se nieguen a sí mismos para actuar algo. No lo pienso desde lo conceptual, es más práctico. Me acuerdo de mi obra *Malditos todos mis ex*. En el comienzo la actriz (Raquel Ameri) está totalmente desnuda. ¿Por qué? Porque la escena habla de un matrimonio que se está separando, ella está saliendo de la ducha, él le habla del porno y ni la ve. Es totalmente a favor de la situación, generaba horror ver un cuerpo desnudo de mujer. Capaz el cuerpo de una mujer no sexualizado interpela. Yo siento que es más del otro que del cuerpo que lo está haciendo. No era un tema esa desnudez, pero generaba un rechazo. Estamos acostumbrados a que un cuerpo desnudo de mujer esté en función de lo sexy, y acá estaba en función de un discurso. Vos ves una mina en pelotas en la tapa de *PlayBoy* y no te horrorizas. Pero ver un cuerpo politizado genera violencia porque está diciendo algo.

- *Decís que el cuerpo de una mujer en escena genera violencia si está politizado y no sexualizado. Desde tu lugar de creadora: ¿Cómo se puede Politizar un cuerpo en la*

escena? ¿Cuáles son las estrategias?

- Lo que se politiza son los dispositivos escénicos y los discursos, el cuerpo es una identidad en sí misma que tiene carga política desde antes de que la obra exista. No se politiza al cuerpo en sí mismo como tal, sino que se activan procedimientos que construyen un todo. Ese todo al desprender un sentido, encuadra ideas y contenidos. De eso se trata la maquinaria escénica. Por eso el teatro es un hecho colectivo. Nunca es una sola cosa la que cuenta, sino la construcción y el resultado que genera el todo cuando se manifiesta. En síntesis, no es un cuerpo en particular, sino las metáforas y sentidos que expresa y se potencian cuando se pone en función de un relato en comunión con los demás elementos de la escena. Por otra parte, correr a los cuerpos de los lugares asignados históricamente por el patriarcado, es en sí mismo una forma de politizarlos. Nadie cuestiona la existencia de un cuerpo cuando está a disposición de las estructuras hegemónicas. Ahora, cuando se corre un milímetro de ese lugar culturalmente aceptado, molesta y genera reacciones negativas. Se acepta el cuerpo deseado, pero no el cuerpo deseante. Se legitima el cuerpo que no molesta, el que se queda en el molde y solo sale a la luz para ser funcional al sistema. Romper esa lógica es hacer política. Por otra parte, es impresionante la cantidad de prejuicios y exigencias que existen sobre el cuerpo de una mujer: la belleza, la delgadez, la maternidad, la juventud, el recato, la sexualidad en función del deseo masculino. Es algo extenuante. La escena teatral no queda libre de estas cuestiones. La mirada externa también está atravesada por los prejuicios y en algunos casos puede transformarse en una mirada policial e incluso violenta.

3.

“EL SUEÑO DE
SOCIEDADES MEJORES
SE VA CONCRETANDO
EN COMUNIDADES
Y GRUPOS QUE
PROMETEN
CAMBIARLO TODO”

EZEQUIEL LOZANO

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Investigador del CONICET. Docente de la materia Teoría y Crítica del Teatro (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). En 2015 publicó su libro *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Es director, performance y actor teatral. Se formó en la escuela de Alejandra Boero, en Andamio 90. Sus principales docentes fueron: Claudio Tolcachir, Silvina Katz, Mario de Cabo y Livia Fernán. Además, tomó diversos talleres y seminarios con: Luciano Suardi, Diego Starosta, Ana Garibaldi, Javier Rodríguez, Marcelo Mininno y Antonio Bax. También se perfeccionó en Clown con Lila Monti, Darío Levin y Cristina Martí. Entre sus trabajos en teatro se destacan: *Never bony*, *Relato situado*, *Esto también pasará*, entre otros.



- ¿Cuáles fueron las causas histórico-políticas-sociales para el nuevo enfoque sobre las disidencias sexuales ocurrido en el periodo 1960-1969?

-Se dan una conjunción de factores tanto a nivel local como internacional. El sueño de sociedades mejores se va concretando en comunidades y grupos que prometen cambiarlo todo, muchos a través de militancia partidaria y otros en propuestas de generación de transformaciones culturales. Numerosas investigaciones caracterizan a esa década como la de la novedad. ¿A qué me refiero? A que “lo nuevo” se convierte en un valor *en sí mismo* y esto se combina con una mayor fluidez de intercambios artísticos internacionales por varias razones. El Instituto Di Tella se erige como emblema de ello. Durante esos años, la vida cultural en Buenos Aires es sumamente intensa, los debates entre pares son frecuentes en los bares cercanos a las universidades y se crean revistas, aparecen nuevas editoriales, hay una nueva juventud que viene a cuestionar con fuerza los valores establecidos. Por otra parte, los feminismos van trazando una crítica incisiva a las estructuras patriarcales presentes en las sociedades occidentales y se gestan espacios de discusión y estudio, donde empiezan a aparecer en agenda algunas cuestiones de género. Hacia fines de la década se conforma la agrupación *Nuestro Mundo* y, pocos años después, varias propuestas semejantes confluirán en el *Frente de Liberación Homosexual*. Paralelamente, en las temporadas teatrales porteñas de 1968 y 1969 se empiezan a poner en escena obras que abordan temáticas de disidencia sexual, algunas que pueden continuar sus temporadas (por ejemplo: *Atendiendo al Sr. Sloane*, *Escalera*, *El asesinato de la enfermera Jorge*, o *Ejecución*) y otras que son censu-

radas por el poder de turno (como los casos de: *Bomarzo*, *Extraño clan*, y *Shoking*).

- ¿Se podría desplazar el concepto de disidencia no solo en lo referido a la sexualidad sino también a una hegemonía estética donde los elementos intervinientes en la producción de un acontecimiento teatral se ven capturado por cierto sistema de producción hetero-lineal-capitalista (tipos de dramaturgia, modos de actuación, diagrama de la puesta en escena)?

-Lo interesante del concepto de disidencia, a mi entender, es que refiere a un contexto específico. Si lo que fue disidencia en los sesenta es capturado por el sistema de representación, ya no tiene ese carácter disidente. Y, la mayoría de las veces, esa captura incorpora aquella disidencia bajo sus propios términos, negando su potencial crítico.

En el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Di Tella, por ejemplo, se pueden observar, para aquella época, toda una serie de propuestas innovadoras de mimo, danza, música, medios audiovisuales, performance y teatro, donde la disidencia hacía foco en los modos de hacer. Esto lo estudió al detalle la tesis de María Fernanda Pinta. Siguiendo esa línea de investigación lo que pude analizar fue que el programa del CEA, dirigido por Roberto Villanueva, visibilizó una gama de cuerpos nuevos en la escena de experimentación artística de aquel entonces. Hay una corporalidad disidente, podríamos decir, que toma la escena y le quita rigidez. Se ponen en tensión muchas de las convenciones teatrales establecidas tanto en el circuito independiente como oficial o comercial. El CEA, desde mediados de los

sesenta, plantea una disidencia a las tradiciones teatrales de aquel entonces.

- *Casi al final de tu libro, Sexualidades disidentes en el teatro, parecería que te opones fuertemente a que pudiera existir algo así como una “estética queer”. ¿Podrías ampliar esta crítica?*

- No es que me oponga a que eso pudiera, en efecto, tener existencia, sino que trato de delimitar lo que fácilmente se ubica bajo ese nombre, aduciendo a elementos de la estética camp o kitsch, o, peor aún, aquello que se labeliza como “teatro queer” para ser un objeto más de consumo dentro del mercado de las artes. Esto último es un síntoma, entiendo, de algo que se “tolera” pero no se desea, de algo que se incorpora a sabiendas de que su inclusión bajo ese nombre lo relega a un lugar menor, lo hace quedar al margen de aquello que verdaderamente pertenece al “Arte” con mayúsculas.

El libro, por eso mismo, no postula un programa estético, sino que entiende que, durante los sesenta, se operó una *revolución discreta* en las artes escénicas del teatro en Buenos Aires que visibilizó la disidencia sexual de un modo nuevo. En aquel período emergen transformaciones en el abordaje que se hace de las disidencias sexogenéricas desde la escena teatral: desde matices de representación injuriosas hasta discursos teatrales que hacen visible otras sexualidades por fuera de la heterosexualidad normativa. El libro intenta narrar algo muy sutil que es la construcción del marco de posibilidad para que ese entramado de visibilidad emerja.

- *En los años 60, momento donde los medios de comunicación y la industria*



cultural no tenían el despliegue casi molecular que tienen hoy, se podría pensar que el teatro como punto de resistencia podía tener un impacto mayor dentro del tejido social en lo referido a la producción de subjetividades y crítica a la alienación. ¿Te parece que en el presente puede tener el mismo impacto, siendo que su convocatoria e incidencia en lo social es bastante minoritaria?

-Principalmente, durante el organiato, se desplegó desde el Estado un régimen de visibilidad que establecía que era posible de ser puesto en escena, por eso, el análisis de casos de censura resulta algo importante del libro. Pero, paralelamente, en aquel entonces se construyó una comunidad de lectura de las obras, de sus claves metafóricas, lo cual pocos años después se constituyó en central en las modalidades que adquiere el teatro bajo el Terrorismo de Estado. Me refiero a una complicidad que, aun a partir de contenidos patologizantes hacia las disidencias sexuales, podían poner en valor la visibilidad de esas realidades violentadas y silenciadas

en la vida pública. Si bien la experiencia teatral carece de la masividad de las redes de hoy en día, lo que se puede observar es el tendido de una red cultural sumamente viva en los sesenta que entramaba acceso de libros, cine, teatro, revistas, performances, música. Dentro de esa comunidad plena de vida, que fabricaba sus circuitos cómplices de celebración de lo artístico y de lo “nuevo”, se empieza a soñar eso que la investigadora Isabella Cosse, en su libro de 2010, llama una “revolución discreta”. Finalmente, hacia fines de los sesenta, todo ese magma se concreta en prácticas tanto activistas como teatrales que proponían transformaciones profundas al orden vigente y sus regímenes de visibilidad.

Hoy pasa algo semejante en términos de comunidades que buscan nuevos horizontes, aunque sus medios sean bien distintos a aquellos. A su vez, se suman las lógicas de mercado, que incorporaron algunos aspectos de existencias no heteronormadas a costo de pasteurizarlas y narrarlas con paradigmas heterocentrados como el del “amor romántico”, por ejemplo.

4.

“SIEMPRE VAMOS A ESTAR EN LOS CÁLCULOS DEL PODER, POR LO TANTO, EL EJERCICIO ES RESISTIR Y PRODUCIR LAS FALLAS EN ESE SISTEMA”

MINA BEVACQUA



Licenciada y Profesora en Artes y Doctora en Historia y Teorías de las Artes, por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria posdoctoral de CONICET en Temas Estratégicos. En 2020, su tesis de investigación fue publicada por la editorial Libretto, bajo el título *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. También en 2020, obtuvo el primer premio de Ensayos de no-ficción del Fondo Nacional de las Artes. En 2021, formó parte del jurado de selección de la Fi representación *Entre Ríos* del INT y es jurada de los Premios Teatro del Mundo otorgados por el Centro Cultural Rojas (UBA). Su ensayo *Cartografía escénica-performática de las travestís en los carnavales: desbunde de resistencias y territorios libertarios*, integra el libro *20 años de teatro social en Argentina*, que editó el Instituto Nacional del Teatro.

- ¿Cómo te parece que la Performance puede desestabilizar formas teatrales heterosexuales?

-La performance es un lenguaje desorganizador. Al no estar constituida a partir de un texto dramático previo, desautoriza patrones o modalidades tradicionales. Pero eso no implica que toda performance se constituya de manera previa como algo que por sí va a devenir desobediente.

- ¿Crees que es posible que la práctica teatral/performática tenga algún tipo de potencia de cambio en lo social, o sea, exceda lo puramente teatral?

-Sí. Por supuesto. En realidad, es la potencia del cruce de lo político en el arte. Ahora bien, si lo pensamos en nuestro contexto cultural, creo que una práctica escénica no va a deconstruir cierto sentido de la heteronormatividad, por si sola. Digo, la instancia disruptiva no es solamente la pieza escénica o el texto dramático, sino, fundamentalmente, las lecturas que se realicen de ese hecho escénico. Precisamente, creo que la pieza puede contaminar, corroer; puede propiciar a que emergan sentidos más disruptivos y eso es lo maravilloso del hecho en sí, más para que este cambio suceda, es necesario que esta tenga resonancias en el entorno de enunciación. En nuestro contexto, esto es un trabajo colaborativo entre los agentes del campo cultural para que tal producción tenga impacto. Es decir, no solo queda sujeto a la expectación individual -a la que no le vamos a quitar agencia-, sino también a sus repercusiones, ya sea en las redes sociales, en los medios de comunicación, pero también, y muy necesariamente, en los programas de formación de públicos.

- ¿Qué vínculos establecerías entre democracia, performances y política de género?

-En principio, el concepto democracia es para tensionarlo permanentemente. Una intenta disputar ese sentido de democracia, porque ¿dejamos democracia para la comunidad travesti/trans que fue perseguida bajo la figura de los edictos policiales y eran las *desaparecidas* del sistema? Entonces, tenemos que pensar cómo estas prácticas se inscribían en ese régimen (democrático) que, para algunas personas era democracia y para otras, no.

Con respecto a las performances y políticas de género, no se inscribían precisamente en ese marco de enunciación de la “democracia” pero estaban fuertemente arraigadas en este contexto político, por lo cual, no es menor pensar cómo estas prácticas dialogan con la macropolítica, aunque su potencia está dada por lo micropolítico.

- ¿Pueden coexistir dentro de estas expresiones el goce estético y el activismo? ¿No entran en contradicción?

-Particularmente, yo trabajo en torno a prácticas que cruzaban las políticas sexuales y las prácticas escénicas, incluso, por fuera de este activismo, por fuera de este escenario político contemporáneo. Por eso, más allá del marco de lectura actual, doy cuenta de ciertas prácticas que instituyeron organización política travesti/trans desde la escena y que no se inscriben en lo que hoy consideramos activismo.

Por su parte, goce estético y política no son plataformas enfrentadas. Pareciera que aquello que instituye cierto goce estético es aquello leído bajo cierto patrón de calidad artística. Ahora bien, ¿sobre qué se sustenta la calidad artística? A partir de un patrón androcéntri-

co, blanco, cisexual, etc. Entonces, se trata de descentrar la mirada con la que tradicionalmente hemos aprendido a mirar. La posibilidad política de estas prácticas reside en mirarlas a contrapelo. Por ejemplo, a Batato Barea no se lo consideraba actor, se desestimaba su trabajo en los relatos del campo teatral argentino. Es decir, una misma práctica de él podía ser censurada en ciertos contextos, en otros criticada (como en el homenaje a Nini Marshall donde la reconocían como ciudadana ilustre), y en otros alabada. Por eso es necesario dar cuenta del lugar desde donde miramos estas prácticas: ¿desde los cánones clásicos basado en conceptos de calidad artística?

- *Estos movimientos artísticos ¿pueden estar cerca de las vanguardias históricas?*

-Particularmente, no hago una lectura en ese sentido. Una de las primeras entrevistas que realicé para mi trabajo fue a Robertino Grano, y me dijo: “En los 60 ya se había hecho todo, en los 80 no se hizo nada nuevo, no fue nada de vanguardia”. La vanguardia no solo trabaja sobre la radicalidad y disputa de la institución artística, sino también respecto del eje de la novedad. Mi trabajo da cuenta que no hay una “novedad”, estas corporalidades no son nada nuevo. A nivel de lenguaje, si bien se intentó categorizar las prácticas escénicas de la década del ochenta en tanto “el nuevo teatro argentino”, aprendí a preguntarme: “nuevo, ¿respecto a qué?”. Por eso, creo que es necesario disputar y pensar que lo nuevo, en todo caso, son los marcos de lectura, pero las piezas y propuestas que analizo en *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*, no son nuevas.

- *¿Cómo te parece que coexisten los estudios Queer con la rigidez de la academia?*

-Yo hago todo un análisis que no entró en el libro de cómo cambiaron las Ciencias Sociales a partir de la apertura democrática en la década del 80 y cómo ingresan los feminismos de la calle a la academia; y cómo se reprodujeron estas lógicas contestarias al interior de la academia. Con el tiempo, los espacios de saber (poder) se fueron contaminando y tornando transversales a los campos de estudios específicos. Digo con el tiempo porque fue un proceso lento en el que cada disciplina de estudio tuvo su particularidad. En 1992 se crea el Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer (AIEM) en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1997, se crea en el Rojas el Área de Estudios Queer y Multiculturalismo. El Rojas se fundó dentro de un marco académico-institucional de la Universidad de Buenos Aires, pero en un lugar periférico, marginal, que dependió de gestiones emblemáticas y proyectos particulares.

Personalmente, en toda mi carrera no había sido nombrada una travesti o mujer trans. El travestismo había aparecido solo una vez y era a partir de una mirada patologizante. Entonces, lo que yo había estudiado en la Facultad, no coincidía con lo que vivía en esa época, que era un momento de emergencia significativo para la comunidad travesti/trans, por ejemplo, con la publicación de *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano* y el recorrido que marcaban Susy Shock y Marlene Wayar, a partir de prácticas culturales y Lohana Berkins y Diana Sacayán, en la política.

Pero la Facultad de Filosofía y Letras tenía una particularidad: sus programas de estudios se dejaban permear. Al menos así fue al comienzo

de mi carrera cuando la experiencia del 2001 estaba a flor de piel y teníamos la posibilidad de desarrollar trabajos en algunas materias, como Sociología y Antropología, la cátedra de Eduardo Grüner. Espacios como este nos permitían preguntarnos qué plano de la experiencia se podía analizar desde los marcos teóricos que se trabajaban; cómo podíamos vincular ese escenario de la calle y sus disputas políticas. Por lo cual, era un ejercicio que, como alumna, venía haciendo. Fue entonces que comencé a unir mi propio transito con el de mi carrera de grado. Si bien al principio no contaba con espacios con los cuales dialogar, con el tiempo la situación fue cambiando y hoy son tantos los espacios que exceden el trabajo que una pueda realizar para tornarse una tarea colectiva, donde la principal agencia es la del colectivo que construye su epistemología travesti/trans o que tiene su propia Cátedra Libre de Estudios Trans*.

Actualmente, los Estudios Queer se han disseminado en las Ciencias Sociales y junto con los Estudios de géneros continúan suscitando giros epistemológicos. Incluso, a riesgo de su captura hiper estetizada; es que no dejamos de estar en un mundo de un capitalismo estetizante que inscribe todo bajo la figura del mercado. Siempre vamos a estar en los cálculos del poder, por lo tanto, el ejercicio es resistir y producir las fallas en ese sistema. Lo que el capitalismo de mercado instituye son estas figuras asimilables, donde lo queer, que es lo más insurgente, que tiene esa fuerza contestataria, incluso llega a ser domesticado y asimilado. No dejamos de desear la fuga, el deseo siempre es la fuga.

- ¿Cuál te parece el destino de estas prácticas?

- La potencia de su fuga es que siga escurriendo. Para mí las instituciones se tienen que minar y producir el estallido en los centros de poder. El asimilacionismo es el riesgo continuo (y su adrenalina). Cuando trabajas en instituciones, de alguna manera, se terminan produciendo miradas que abonan la idea de la diversidad sexual, sin disputar los patrones de lectura heterocisexuales o patrones canónicos de la historia del arte. Es decir, vos querés producir algo más bien disruptivo, pero luego, el modo en que esa institución te acobia, termina reproduciendo los mismos modos tradicionales de matrices heterocisexuales, por eso la tensión continua con estos espacios que es necesario que sean poblados por la disidencia, pero ¿de qué manera la disidencia rehúsa a las lógicas tradicionales de las instituciones para producir sus propios giros en estos espacios?

- ¿Cómo te parece que alteran las nociones de “Arte, Belleza, Obra” (para el sentido común y dentro del campo específico de la estética) estas prácticas Queer?

- Retomando la idea de aquel canon que establece qué tiene calidad artística y qué no, qué es bello y qué no; lo que traen estas procesiones insurgentes en el campo del arte es el desplazamiento continuo de aquello entendido, de manera muy tipificada, como bello. Lo particular de estas producciones también serán los materiales o las modalidades escénicas con las que irrumpen en el imaginario de belleza artística. Deslocan aquello entendido como arte, como belleza y, en ocasiones, como obra, es decir, ponen en jaque a la misma institución artística. Quizás por eso recién me hiciste la pregunta respecto del componente de vanguardia que implican estas matrices queer en el lenguaje del arte. Asimismo, en tanto uno

de los postulados de las vanguardias históricas fue la conjunción de la praxis vital con lo artístico, entonces también consideraría estas prácticas como vanguardia, pero una vez más, estas prácticas son escurridizas a toda conceptualización de la teoría del arte hegemónica, por lo que no me animaría a generalizar. Particularmente, el corpus de artistas que abordo en *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*, no se sujeta a este constructo teórico, al menos no es la lectura que yo realizo porque me interesó atravesar la literatura de la historia del teatro argentino pero a través de sus intersticios; es decir, buscando reparo/refugio en ella pero sin sentirme cómoda en sus conceptos y periodizaciones, por eso propongo la categoría analítica de Naty Menstrual (*deformances*) para estas prácticas que disputan aquellas formaciones mayoritarias mediante las cuales se erigió el arte tradicionalmente, entre estas, el concepto de belleza.

- ¿Ya sea en su forma, procedimiento y contenido, te parece que las nociones de género e identidad (heterosexuales) siguen muy arraigadas en la “institución teatro”?

Por supuesto que siguen arraigadas. Y, aunque hay trabajos y programaciones maravillosas en algunas instituciones, específicamente, en la “institución teatro” hubo ciertos gestos “inclusivos” hacia la comunidad travesti/trans, sin embargo, lo que termina apareciendo es una reificación de las nociones de género e identidad heterocisistas por que los modos no han cambiado, quiero decir, *no es suficiente* contar con un elenco travesti/trans en una temporada o un ciclo para deconstruir las nociones de género e identidad. Y menos aún cuando se las convoca porque el travestismo es el tema de la pieza (algo

que ya habían señalado Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, en relación a la incorporación de Cris Miró en *La revista del Maipo*, en tanto el travestismo era el eje de la pieza). Estamos en un momento de emergencia cultural, y no solamente emergencia entendida como aquellas condiciones de visibilidad para cierto sector de la sociedad que, históricamente, se las segregó y discriminó de todo dispositivo de representación artística, sino una emergencia literal porque las compañeras tienen un promedio de vida que no supera los cuarenta años; de allí la urgencia (vital) del colectivo de narrar su historia, de representarla.

Por supuesto que hay un gran trabajo en el campo teatral para desarticular estos mandatos de identidad; sobre todo en el teatro independiente. Esa es nuestra potencia, esas voces que emergen desde los márgenes. Y estas voces están tanto en Buenos Aires como en las ciudades de las provincias. Justamente, hace poco, con el colectivo de teatristas independiente de la Provincia de Entre Ríos -del que formo parte- logramos que se sancione la Ley 10.931 de Teatro Independiente, una ley que concreta una lucha histórica. Para la redacción y fundamentación nos servimos de leyes paradigmáticas como es la Ley Nacional de Cupo Femenino en eventos musicales (Ley 27.539) o la Ley Provincial de Paridad de Género (Ley 10.844, de la Provincia de Entre Ríos) y, principalmente, de nuestro antecedente más inmediato en el campo teatral: el proyecto de Ley de Participación de Géneros en el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires presentado en mayo de 2018 por la legisladora porteña de mandato cumplido, Andrea Conde. La Ley de Teatro Independiente de la





Provincia de Entre Ríos garantiza que tanto su Consejo de Dirección como las actividades que este promocione deben contemplar una plena participación de todas las personas, en especial, aquellos sectores minorizados; como así también debe establecer un protocolo de actuación frente a cualquier tipo de discriminación. Este aspecto de la Ley fue uno de los puntos más álgidos al reconocer, primero, a los textos normativos como dispositivos que performan cuerpos; que generar imaginarios sociales y políticas culturales. Pero lo más sensible fue reconocernos a nosotros, en tanto comunidad teatral, como parte de esa producción simbólica-cultural en torno a las corporalidades: ¿quién es hacen teatro? ¿para quién? ¿bajo qué condiciones? ¿qué imaginarios corporales producen?, fueron algunas de las preguntas que hilvanaron este proceso. Pero también fue una referencia fundamental el estudio que se había hecho sobre el Complejo Teatral de Buenos Aires, precisamente para fundamentar el proyecto de Ley de Paridad Teatral mencionado. Hacia el 2017, este daba cuenta de los datos más escalofriantes de nuestra actividad: solo un 20% eran las obras cuya dirección estaba a cargo de mujeres (todas presentadas en el Teatro Regio, es decir, por fuera de la calle Corrientes, epicentro teatral porteño); de las 17 obras en las que se basaba el informe, solo una de ellas contaba con la dramaturgia de una mujer, el resto fue escrita por varones; la única área donde las mujeres superaban en cantidad a los varones era la de vestuario, en un 80%; mientras que el 64% de las contrataciones de ese año habían sido a varones y solo el 36% a mujeres. Además, este estudio indicaba que no se había podido detectar la participación travesti/trans/no binaria. Frente a este informe, quisimos conocer cómo se con-

formaba nuestra comunidad teatral entrerriana e hicimos nuestro estudio con una base de datos que disponía el colectivo y observamos que, en la mayoría de los ámbitos participamos de manera igualitaria tanto varones como mujeres, mientras que, tampoco pudimos detectar la participación de la comunidad travesti/trans/no binaria. Entonces, cuando me preguntabas si las nociones de identidad heterocisexual siguen conformando el campo teatral: a los números me remito. Pues me dirás que hoy los números son distintos. Sí lo son, pero con sus limitaciones. Hace poco se publicó el catálogo de la temporada 2022 del CTBA. Es un ejercicio el observar la distribución de roles en la actividad, no para abonar miradas esencializantes, pero si para demandar una distribución que represente una plena participación de todos los sectores de la sociedad. Lamentablemente, no puedo darte mayores conclusiones porque el catálogo no está completo porque hay muchas obras sobre las que no se indican su elenco o quién realizará tal adaptación. Pero, puedo ofrecerte un análisis preliminar considerando once obras que estarán en cartel este año: *Cae la noche tropical*; *Las cautivas*; *Vassa*; *Pequeña Pamela*; *Julio César*; *Lo que el río hace*; *Bodas de sangre*; *Las ciencias naturales*; *Borkman*; *La gran renuncia*; y *Su nombre significa mujer*. En el rubro de producción nacional de teatro para público adulto (el mismo campo analizado en el informe del 2017 sobre el CTBA), estas son las obras que más datos ofrecen en relación a la autoría, adaptación, dirección y elenco. De estas once obras, el 70% fueron escritas por varones; y solo el 30% por mujeres. Me dirás que muchas de ellas son adaptaciones y que, incluso, algunas de estas adaptaciones son

en forma colaborativa. Pues, entonces, tomemos como dato las diez personas responsables de estas adaptaciones; y la fórmula se repite: tenemos un 70% de participación masculina, 30% femenina, mientras que no hay participación en ninguno de los dos rubros mencionados de travestis/trans/no binarias. En el campo de la dirección, sí hay un gran cambio: el 55% de las obras es dirigida por varones, mientras que el 45% por mujeres. Continuando con la gran vacancia: la comunidad travesti/trans. Por último, de las obras mencionadas, solo siete de ellas consignan el elenco (indudablemente, al momento de publicarse el catálogo, algunos elencos no están completamente conformados). En total, se contabilizan treinta y tres personas confirmadas como elenco (en actuación) de las cuales, once son personas auto percibidas de manera pública como varón cis; veintiún mujer cis y una, sí una sola, persona de la comunidad travesti/trans. Pido disculpas por la parcialidad de este análisis, pero es un ejercicio para pensarnos. Volviendo a tu pregunta inicial, esta implica un análisis cualitativo, pero primero me detengo en estos números para reflexionar todo lo que falta hacer para que algo empiece a cambiar de manera sostenida por toda la comunidad teatral. El dolor de las ausencias en este sistema de representación cultural es mayor, cuando se advierte el fuerte componente capacitista que atraviesa este campo teatral. Por eso, vuelvo a señalar la necesidad de *deformar* estas matrices, y no solo desde la cuestión de género, sino desde todo constructo corporal que no se inscriba en el imaginario cultural mayoritario. Y este aspecto, no tiene que ser una plegaria de deseo, sino una política cultural a largo plazo.

5.

“SI LA PERFORMANCE
NO ESTÁ ATRAVESADA
POR LO POLÍTICO O
POR LO DISRUPTIVO,
NO ME INTERESA
HABITARLA”

MARCELO ESTEBECORENA



Nació en Buenos Aires en 1976, pero a los tres años se mudó a Paraná con toda su familia. Su formación no es académica, es un artista de la práctica. Desde 1996, su campo de ensayo y de trabajo se vincula con las artes visuales, la plástica, la performance, la fotografía y la poesía. Participó en más de 60 obras, performances y acciones callejeras. Entre sus trabajos como actor, se destacan Gurisa, Las multitudes, Purgatorio y Melody spring. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires, donde expuso y performó en Munar, Pasto Galería, Galería Sendros, Centro Cultural del Borda y en la Avenida Corrientes



ESCENA DE "ÓPERA PERIFÉRICA"

- Antes de cada performance, ¿cuáles son los primeros signos que tenés en cuenta para deformar?

-Lo primero que me empieza a invadir un poco es de qué manera yo voy a “ranchear” ese espacio. Cómo voy a invadir o cómo voy a dejar una marca, ya sea desde la perfo o desde la mugre que vaya a provocar. Dejar una seña de que algo sucedió. Me interesa esta cosa del rancherío. Están todes les pibes ahí haciendo bardo o lo que sea. Me interesa esa energía. Me pasa que hace un tiempo que quiero habitar los márgenes con los lugares que no están aceptados por el arte, o cómo hay que hacer, todas esas fórmulas que existen. En ese aspecto me pasa algo como si tuviese una especie de odio por lo institucional o lo académico o por las cosas que hay que hacer bien. Me hincha las pelotas la pose del arte, del artista. El nombre me hace ruido, me da vergüenza un poco lo que representa ser artista. Está muy sobrevaluado en Buenos Aires, y un poco siento que al arte le falta eso, mugre y barro.

-Últimamente las performances queer, o las expresiones más disruptivas y experimentales, suelen acontecer en espacios institucionales, museos, etc. ¿Cómo evitás la captura?

-En realidad, no la evito porque es mi trabajo; si me pagan, voy. Creo que es interesante que artistas queer o disidentes ocupen esos espacios, por más que de alguna manera para mí ciertos espacios hacen una apropiación. El Estado no es productor de arte, lo que hace es chupar. De alguna manera, si el punto de ebullición está puesto en la disidencia y en las artes queer, es porque también ese gesto se está produciendo.

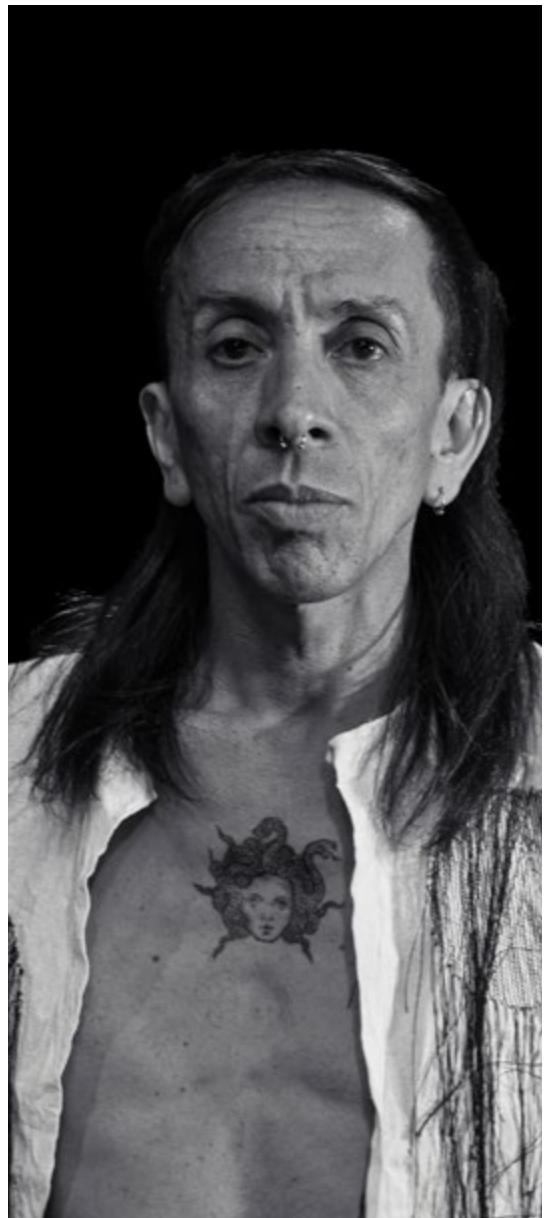
- *¿Hay que intentar entrar a esos espacios o intentar fugar?*

-Lo interesante de las expresiones de lo *queer* es que ponen en evaluación el teatro normativo, o la heteronorma del teatro. Por ejemplo, se cuestiona cuál es el método de producción heterosexual en el teatro: se obedece al director, se hace un lineamiento, cómo se van a suceder las acciones, aparecen las estructuras que son las que hemos intentado zafar en el arte. El Odín teatro, con Eugenio Barba, instituyó el laboratorio teatral: el laboratorio se hace así, es como una especie de McDonald's del teatro. Otras prácticas hacen que se pongan en cuestionamiento los laboratorios, las búsquedas. También por supuesto está la perfo de los chetos, que se juntan a aullar, a hacer les perrites o alguna de las pavadas esas que se hacen en el nombre de la performance. Para mí es muy importante entender que los artistas que empezaron con la perfo trabajaban con su cuerpo porque no tenían otros materiales, no tenían ni lugares. Si la perfo no está atravesada por lo político o por lo disruptivo, no me interesa habitarla.

- *El otro día me comentabas que no volverías a trabajar con heterosexuales. ¿Por qué?*

-Me parece que este es momento para que las alianzas se generen desde las disidencias, llámemosle homosexuales, putos, tortas, travas, pero que tenga esa carga. Hay muchos artistas heterosexuales que tienen que hacer un trabajo que está por fuera del nuestro, no es la disidencia lo que tienen que ir a trabajar con heteros. Son ellos los que tienen que venir a trabajar con nosotros, pero se tienen que deconstruir, si no es medio difícil trabajar. Si entramos de nuevo en





esta pirámide: “Yo soy el director o quiero que se respete mi texto”... ¡Y no, chupamela! Siempre pongo el mismo ejemplo. En el teatro oficial, antes de la pandemia la obra que más se vio en Buenos Aires fue la adaptación de *Hamlet* de Vilo y Szuchmacher en el San Martín. La obra más vista del teatro oficial es la historia de un chongo, heterosexual, con su problemita existencial de 400 años. Me refiero a que la forma de construir esa obra sigue siendo vieja y heterosexual, no tiene ningún proceso de deconstrucción. Me estás mostrando lo mismo, no es joda.

- *¿Qué lugar ocupa el concepto de belleza en tu trabajo?*

- Considero que mi obra también es muy bella. E intento que esa belleza no entre dentro de los parámetros instalados. Un poco me cago de la risa. También puedo ser fina, es una especie de burla, yo me burlo de mí y del recinto del arte. Me interesa ir a bardear los espacios, pero no para que me echen y no me quieran llamar nunca más. Mi obra bardea sí, pero escupe poema. Mi obra pretende materializar formas de vidas oprimidas, esas formas que se hicieron en los márgenes de la normativa. Mi obra busca asegurarse su propio espacio; entiendo el espacio como un modo de presentación, acá vengo yo y acá he de quedarme. Busco desdibujar los lugares donde expongo, intentando cartografiar lo institucional y lo formal, de la misma manera que lo hago en mi vida cotidiana. Lo que toco lo hago performance, desde mi forma de caminar hasta mi forma de pintar, es mi estado de sensibilidad siempre expuesto y visceral. No hago obra, la obra me hace, devengo artefacto que me permita ingresar al mundo, me hago un mundo donde

soy reina y señora. La perfo, la pintura, lo instalativo y la poesía conviven democráticamente. La democracia, bien sabemos, no es un pensamiento único sino rico en sus diferencias. Y en la diferencia está mi obra y yo.

- *¿Te parece que la perfo o estas experiencias escénicas queer/disidentes son el horizonte de lo teatral?*

- Me encantaría pensar que sí, o sea, creo que en ese caso sobre todo con el movimiento feminista sigue habiendo una deuda, porque hasta en los grupos disidentes la mayoría sigue siendo hombres, por más que sean putos. Se habla de teatro marika pero no se habla de teatro torta o travesti. Hay una teatralidad y un margen que se fortaleció en los márgenes. Esa fortaleza sigue sin ser respetada; es tomada, participa de festivales, pero mientras permanece en el margen. La mayoría del arte que existe en el conurbano o en el resto de las provincias está invisibilizado.

- *¿El campo actual del teatro logró incorporar algunos elementos disidentes o lo ves exactamente igual de hetero?*

- Creo que en eso todavía hay un atraso. Ahora me dan ganas de hacer una versión de *Medea* travesti, abortera y me resulta muy difícil querer hacer eso, al mismo tiempo pienso cómo destruimos esa especie de mitos teatrales. Igual, también digo ciertas cosas de resentido que soy; pero hago, de ese resentimiento, poesía. Digo siempre,

por ejemplo, que en el teatro oficial son siempre las mismas personas las que son convocadas para hacer tal cosa, desde hace veinte o treinta años. Agarrá una lista de los directores y actores y siempre son los mismos... es raro. Es muy difícil que vaya a cambiar o modificarse algo si siempre están las mismas personas ocupando los lugares de poder. Es necesario escuchar a las otras, producir con otras, bailar con otras. A esta cultura o la pensamos colectivamente o se va a quedar sentada en alguna butaca de la Martín Coronado.

- *Vos estuviste en Fuerzas Silvestres con Silvio Lang en el Cervantes. ¿Cómo fue esa experiencia?*

- Fue una experiencia rara. El laboratorio estuvo buenísimo, pero el maltrato en el teatro Cervantes fue zarpado. Violencia institucional. Entiendo que estábamos en teta, en culo, medio que nos culeábamos, accionando contra el macrismo en pleno 2018 y fue entonces cuando nos encontrábamos de cara a una cultura enceguecida y mafiosa. Nunca terminamos de entender por qué lo habían invitado a Silvio para que hiciera un casting; él lógicamente iba a convocar a las más “mostras” que se le aparecieran. Eso fue rarísimo. Había gente del teatro puteándonos, echándonos. No estuvo bueno en ese aspecto. Pero de ese laboratorio se conformó un grupo de trabajo, un grupo de acción y de investigación performática y en el seno del teatro oficial. *Princesas del asfalto* fue en ese momento un acto político.

6.

“EL TEATRO ARGENTINO
TIENE UNA SEXUALIDAD
NACIONAL, ES UN
TEATRO SUJETO A UNA
SEXUALIDAD NACIONAL
QUE SE LLAMA
HETEROSEXUALIDAD”

SILVIO LANG



Artista argentino, nació en La Pampa. Se dedica a la dirección escénica, la producción, la escritura teórica, la enseñanza, y colaboraciones artísticas en prácticas escénicas. Ha dirigido las obras *Querido Ibsen: soy Nora*, *Tango Nómade*, *Meyerhold: freak show del infortunio del teatro*, *Salón Skeffington*; *El Don*, *El fiord*, *Diarios del odio*, *Insurrección*, *Intimidad de lo común*, entre otras creaciones escénicas y acciones performáticas. Creó y coordinó el Programa de Formación de Dirección y Creación Escénica de la Escuela de Arte y Oficios del Teatro Argentino de La Plata. Escribe para el suplemento SOY/Página 12, revista Anfibia y Lobo Suelto, entre otros medios. Ha participado de varias publicaciones de teoría escénica y filosofía.

- *¿De quién sos continuador?*

- La descendencia y la filiación fueron siempre problemática para mí. A los 20 años que tenía como maestros a dramaturgos y directores consagrados ya me fui de todos esos ámbitos de formación patriarcal para sentir mi propio camino. Me corrí de la jerarquía del maestro y el epílogo, del artista y su discípulo, y empecé a armar alianzas con pares, con personas de mi generación con las que estábamos en crisis latiendo el deseo de una atmósfera cultural distinta. Fui sustituyendo la filiación por la alianza que me permitió armar un frente de complicidad contra-cultural. Se trató para mí de desplazar el campo de la máquina teatral que asigna identidades y funciones fijas. Fue una tarea de desmantelamiento, de intervención, de desbordar, de situar, de reocupar y reconfigurar los campos disciplinarios y disciplinantes heredados. Diría, ahora, que fue un hacer cuir: no seguir la herencia familiar, no seguir la línea del padre y más bien seguir los desvíos. Sin embargo, hay constelaciones de la producción cultural argentina de otras generaciones con las que resueno: Roberto Jacoby, por ejemplo, porque es un artista interseccional y un intelectual colectivo y fiestero.

- *En tu trabajo parece haber una operación de desidentificación entre una experiencia y la otra.*

- Mis prácticas artísticas son prácticas situadas. Esto quiere decir, situadas en la térmica afectiva del momento presente, tratando siempre de cruzar los umbrales de la impotencia del presente constituido. De eso que nos hacen creer que es el único presente posible. Son prácticas que des-limitan los bordes del modo

de producción artística y de conocimiento en el que estamos normalizados. Si cambian las estructuras del sentir social, se trastocan las categorías analíticas del presente, entonces, cambian las resoluciones artísticas. A veces pasa que mi obra artística es irreconocible de una creación a otra. Al mismo tiempo, vengo transitando un proceso de desidentificación con la identidad de director que me parece una figura reaccionaria dentro del presente que muchxs queremos transformar. Cualquier figura narcisista, demiurga, universalista y totalizadora es para mí reaccionaria y de derecha. Ser director fue una identidad que me llevó mucho tiempo construirla, porque empecé a dirigir obras escénicas desde los 15 años. Pero cuando comencé a sentirme incómodo, infeliz e incapacitado para amar con esa figura patriarcal, de tutelaje y disciplinamiento comencé a hacer grandes esfuerzos para habitar mi oficio e identidad de director de otra manera. Pienso que si un proceso artístico no piensa sus propias categorías en que se sostiene me parece un arte reaccionario. Por todo eso, tal vez, mis últimas creaciones tienen ese carácter de “estética procesual colectiva” y no afirman una identidad individual como director.

- *¿Te parece que la modalidad performances quedó capturada?*

- Pienso que si la performance va a ser una nueva asignación que reduce la capacidad de variación es una nueva identidad carcelaria y normalizante. Sin embargo, no podemos desoir la afección que la teoría de la performance y las producciones del arte performativo han impregnado a las sociedades y a todos los campos artísticos y del conocimiento. A mi lo que me

interesa no es la performance como formato o género de espectáculo sino la idea de la performatividad como transformabilidad de los existentes. Prefiero pensar desde la performatividad como una operación que atiende los procesos, las transformaciones y las rematerializaciones de los seres, los discursos y las cosas.

- *¿Dirías que no haces Teatro?*

- Ya lo dijo (Theodor W.) Adorno en la década del 60: “El entrelazamiento de las artes (...) intenta salir de la prisión ideológica del arte”. Adorno habla de “entrecruzamiento” cuando en los años 60, con las revoluciones sexuales, se rompen esas estructuras tan rígidas del mundo heterosexualizado que asigna géneros, sexos, jerarquías, funciones, identidades, de la cual dependen un montón de prácticas que no son sexuales y que se necesitan para la reproducción de la forma capitalista: la familia, la pareja heterosexual, la herencia, la descendencia, el trabajo, el salario, el Estado, el extractivismo, etc. Cuando entra en crisis “la industria de la heterosexualidad”, como la llama Paul Preciado, aparecen con más realidad las identidades y prácticas de vida raras, bizarras, desviadas, falladas, queer. Pienso que la producción artística contemporánea está aún en su pleno despliegue de “entrecruzamiento” del que hablaba Adorno. Yo me siento parte de ese entrecruzamiento degenerado que amplifica a los géneros bastardos del teatro inclusive contra una forma del teatro antifiesta, paki, patriarcal, retrógrada y reaccionaria que ha muerto y no lo sabe.

- *Cuando pensás en tu recorrido, ¿Cuál fue la resistencia más notable a la hora de llevar tus procesos?*



-El teatro me interesa en cuanto asuma la crisis de sus categorías y sus prácticas en las sociedades en que vivimos. Me interesa un teatro expandido, desplazado de su auto-enclaustramiento que pueda plantear otras formas de habitarse porque sus normas heredadas son enclaustrantes e invivibles. Como para muchos varones heterosexuales es ya invivible su sexualidad y masculinidad cis-heterosexuales.

- Lo pienso en el orden institucional.

-Creo que necesitamos otra significación para pensar las instituciones. Pensamos a las instituciones como entidades fijas y disciplinantes. Sin embargo, una institución democrática es una institución que asume que puede transformarse, incluso extinguirse y crear nuevas instituciones de acuerdo a las intensidades del presente. Estoy evocando a Horacio González, cuando él planteaba cómo una biblioteca se piensa a sí misma y puede desplazar su valor y función social. Me parece que los teatros y los espacios culturales públicos de nuestro país están fundados en esa idea de institución como forma ya constituida. Y cuando aparecen intensidades indefinidas, interseccionales, transformacionales, o más investigativas son indigeribles para esas instituciones. ¿Cuáles son las instituciones democráticas que pueden alojar lo que aún no se conoce, las identidades que se están construyendo, las fuerzas-gémenes sociales del presente? Son muy pocas las instituciones que te permiten investigar, es decir producir novedad social. El problema es que las instituciones culturales del Estado argentino, cualquiera sea el gobierno de turno, sigan sin comprender que las prácticas artísticas son hacedores-poderes que rehacen y reconfiguran las normas y las otras prácticas sociales.

- ¿Qué relación tiene el teatro con los cuerpos sensibles?

-Lo que pasa es que es el teatro argentino tiene una sexualidad nacional, es un teatro sujeto a una sexualidad nacional que se llama heterosexualidad, que funciona no tanto como elección de objeto u orientación sexual sino como forma de vida y como sistema político, parafraseando a Monique Wittig y Lauren Berlant. Entonces, el teatro argentino está heterosexualizado. Y el problema de la heterosexualidad no es sólo que es una ideología contagiosa como puede ser la homosexualidad sino que se considera un principio universal de la pluralidad sexual que tutela todas las otras expresiones y variaciones humanas y no humanas existentes. Hasta que el teatro argentino no se desheterosexualice no habrá otros modos de existencia o corporalidad en las escenas y en sus estéticas y narrativas.

- ¿Cómo se construye un dispositivo de desheterosexualización?

-Imagínate que esos dispositivos de modalización o direccionalidad de la forma heterosexual están en todas partes: en las escuelas, en la calle, en la casa, en los bares, en los hospitales, en las discotecas... Todos los espacios de nuestras sociedades están heterosexualizados. Entonces, ¿cómo dragueamos los espacios? ¿Cómo trocamos sus normas para habitarlos de otra manera y puedan habitarlos otras pluralidades existentes? Pienso que los procesos de desheterosexualización se dan en el ámbito de la formación subjetiva, y una intensidad de la subjetividad argentina pasa bastante por los ámbitos de educación y formación estatales y privados. Por ejemplo, en los talleres teatrales: ¿cuáles son las lógicas, las prácticas y las categorías con que se forma

a las personas y se produce escena? Llamase Sportivo Teatral, Defensores de Bravard, es decir, todas las escuelas de teatro paki que conocemos. Un proceso de despakizacion es como un proceso de desratización del continente latinoamericano. Imagínate que las policías en Latinoamérica no tuvieran el poder que tienen en la vida pública de nuestras sociedades. Eso es un trabajo molecular y también estructural. Yo, estoy en ese trabajo conmigo mismo y en los espacios de formación y procesos de creación que activo.

- ¿Te sentís cerca de nuevos creadores?

-Encuentro algunas alianzas o un campo de resonancia en las prácticas de movimiento y somáticas, en las artes visuales, en la música electrónica experimental, en la escritura... Y mi obrar lo articulo en colectivos artísticos y activistas. No sé, me pregunto ¿qué relación tienen los teatristas actuales con el activismo sexo-desobediente, o con la filosofía de los animales, o con la música experimental latinoamericana? Hubo un florecimiento del llamado teatro independiente a finales de los 90s, donde cada uno accedió a la sala propia para públicos reducidos y restringidos, pero esto, también, generó una fragmentariedad y endogamia muy fuertes, que fue agotando la potencia de la imaginación escénica.

- ¿En qué te parece que lo queer puede infectar a las artes escénicas?

-Lo queer, o como lo criolla María Moreno: la “gente del cuero”, la gente del pellejo, la gente curtida, la gente de la piel marcada es un movimiento que excede a las personas que nos consideramos cuir. Una perspectiva cuir del mundo es mucha más amplia que el colectivo



ESCENA DE "INSURRECCIÓN"

LGTBQ+. Lo queer, pensándolo con Sara Ahmed, pasa por la crítica del sistema sexo-género de la heterosexualidad, pero va más allá: es un cuestionamiento a los procesos de normalización en nuestras sociedades. Lo queer no es solamente contracultura antinorma, sino más bien una analítica y una terapéutica a lo que las normas hacen con nosotros. Tiene que ver con poner en cuestión todos los procesos de normalización que vive cualquier persona más allá de su orientación sexual modalizada. ¿Cómo habitamos las normas, a como ellas nos habitan, se reproducen y nos producen? Y ¿cómo podemos habitarlas de otra manera o torcerlas?

7.

“HACE RATO QUE NO
CREO EN LA MADRE
DE LAS REVUeltas
O EL CORAZÓN DE
LAS REVOLUCIONES”

LEONOR SILVESTRI

Escritora, activista, traductora especializada en poesía clásica y profesora de filosofía. Es autora de poemas, ensayos filosóficos, videos, manifiestos, fanzines, performances posporno con prácticas BDSM y exhibicionismo y notas periodísticas. Es autora de los libros *La guerra en curso*, *Enemiga Pública*, *Donde mi raza muere* y *Games of Crohn*. Este último relata su experiencia como paciente de la enfermedad de Crohn. Además, trabajó en radio, formó parte de bandas de punk-rock y es cinturón negro WAKO. Sus intervenciones teóricas se publican en **Queen ludd libros**. Actualmente, reside y trabaja en la provincia de Córdoba.



Ig: @leonorsilvestriok//@queenluddlibros

En 2015 haciendo un comentario crítico sobre la “pasteurización” teórica de Preciado, afirmabas que el término Queer había perdido su radicalidad y por otro lado al ser una palabra en inglés era imposible traducir el sentido revulsivo que el término promueve, ¿según pensando lo mismo? ¿En qué devino “Lo Queer”?

-Empeoré. Lo “queer” no tiene devenir, solo reterritorialización: es junto a los feminismos lato sensu, a la disidencia, el no-binarismo y el colectivo LTGB, un gran dispositivo de blanqueamiento imperial anti-minorías étnicas, raciales, etc., en el juego de la geopolítica y la macropolítica internacional: desde la neutralización de la lucha mapuche hasta aquello que justifica la ocupación en Palestina. También es como un chupete para hacer la lloración por parte de corporalidades, como les gusta llamarse a sí mismas, que la única manera que tienen de empoderarse es desempoderándose (y por el camino, cancelar a alguien en el juego de a ver quién ha sufrido más), es decir, el famoso modo “víctima” para flashear persecución política mientras medio planeta está prendido fuego y Bergoglio habla de que se escuche a los jóvenes plandemials sin barbijo por el cambio climático. Si fue radical no me enteré y no me tocó. Preciado vendiendo Gucci supongo que es la visibilidad, y la visibilidad es asimilación, de ahí el visibilizacionismo. Las que depositan expectativas en idealizaciones solo reciben un título como “resentidólogas”.

- Paco Vidarte: “Actúa sin pensar: La academia tiene legiones de Judith Butler para poner nombre y dar forma teórica a las acciones revolucionarias sin pensar,

por necesidad, por urgencia (...) La acción revolucionaria no nace de Butler. Nace de las trans”. ¿Pensás que hay un “saber” en las bases, en lo trans marginal, plebeyo? ¿Con cuánta cautela hay leer papers y textos hiper-teóricos? ¿No sería, justamente, el discurso de La Razón occidental (soportado en la Academia) enemigo principal de estos movimientos (debido a su histórica exclusión/patologización?)

-No tengo idea qué dijo Vidarte, creo que muchas cosas que dijo han envejecido mal. ¿Acaso él no era europeo blanco, cis, académico? ¿Por qué se cree que lo separa de “las trans”? ¿Quiénes son “las trans”? ¿Él forma parte de “las trans”? ¿No está también él hablando por “las trans”? La academia, es decir, la universidad es un aparato de captura como nunca antes. Tampoco esto es realmente nuevo, con solo analizar la goliardesca se percibe. Una se entera tarde de todo esto también porque el único destino posible que ciertas clases sociales tienen es el de academizarse, es decir, blanquearse. Luego en esta gran distopía disparatada estudiar ciertos temas es sinónimo de revolución, aunque lo más revoltoso que se tenga es un Septum en la nariz, como Nicole Neuman últimamente. Hace rato que no creo en la madre de las revueltas o el corazón de las revoluciones y que mucho menos eso puede ser dicho por alguien en un paper o en un libro, mal que me pese que también me dedico a escribir.

Hay que decirlo, la señora Butler jamás se ha pronunciado como revolucionaria, está más cerca de la señora Beatriz Sarlo, para lo bueno y lo malo, que de Assatta Shakur o de la CAM en el Walmapu y creo que no pretende otra cosa. Quienes busquen en el Drag de la primera

formulación butleriana “acciones revolucionarias” solo se toparán con la misma encerrona de Teoría vs. Praxis y a medirse los dildos a ver quién lo tiene más grande.

Si me preguntás a mí en lo personal no soy de quienes creen, como me enseñó justamente Audre Lorde, que hay que inventar siempre de cero la rueda, ni tampoco estoy entre quienes creen que con los helenos comienza occidente (que no es lo mismo que afirmar que el romántico alemán inventó lo que hoy conocemos por los griegos).

Kaitlyn Jenner es trans. ¿Forma parte de las bases y un conocimiento situado? ¿Qué hacemos con Benjamin? ¿Lo soterramos por erudito? ¿O por blanco?

- *Tanto Act-Up o Queer Nation proponían formas de confrontación realmente disruptivas. ¿Por qué creés que los movimientos actuales han abandonado la hipótesis (situacionista, performática) de la violencia como posibilidad? ¿Hay una captura ideológica? ¿O las intervenciones como las de, por ejemplo, David Wojnarowicz (esparcir en la casa blanca las cenizas de su pareja muerto de sida), ya no son contempladas por los diversos activismos? ¿Lo Queer se alivianó en una estética abandonando cierta ética?*

- Act-up y Queer Nation pasó hace mucho, como el Mayo Francés (que sea dicho de paso como bien dice Genet, tomaron el teatro nacional de París, no una cárcel), o el cordobazo, o la comuna de París. Ni nos tocó ni sabemos bien qué pasó. Pero gente que cobra abultados sueldos en instituciones o que romantiza el miserabilismo abajista dada su clase social cree que participa de

la misma sustancia que Marsha Johnson porque alienta carnavales en pandemia.

Los movimientos actuales no han abandonado la violencia, preguntá en la CAM, el pueblo mapuche no ha abandonado el sabotaje, las kurdas están armadas y en guerra; la autodefensa territorial no institucional de las poblaciones indígenas de las colonias sudacas... como así también la población civil que organiza (para lo bueno y lo desacertado que eso tenga) la autodefensa en, por ejemplo, Michoacan en México contra el narco estado y su supuesta guerra contra los carteles de cuya mafia participa el Estado. Solo por dar algunos ejemplos así rapidito.

Quienes han confundido un corso con una insurrección, como dije ya hace mucho en *Games of Crohn, diario de una internación*, son las mismas que creen que desde adentro se cambian las cosas, o esencializan cualquier acción o hecho realizado por una persona que le limpia la casa a sus mamás, como si la servidumbre del pueblo no hiciera también máquina con los deseos de libertad que ya sabemos o deberíamos saber, pueden ser opresión. Izquierda y derecha, y otras formas de tradición occidental-centradas que no se erradicaron ipso facto por ser de algún color o decir Abya Yala como un encantamiento. Justamente que cuando se hable de movimiento social lo único que se pueda pensar es una marcha del orgullo cuando el alto de Bolivia nunca dejó de defenderse, forma parte de la captura imperial. Para muestra sobra un botón. Y si vamos a hablar de acciones, hablemos de cuando Act-up frenó la bolsa de Wall street e hizo perder millones en un día...

- *Podríamos establecer cierto paralelo entre el “régimen del arte” (instituciones,*



museos) y “régimen heterosexual” (orden político). Ambos son contextos de reconocimiento y visibilidad. ¿Cómo se podrían Injuriar las formas a partir de prácticas queer o trans? ¿El Arte Queer solo puede ser periférico, minoritario y marginal? ¿Si el arte no es revulsivo, es diseño? ¿Estarias de acuerdo con Preciado que “el arte, la filosofía, la literatura pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad”?

-Que el arte es uno de los esclavos predilectos del sistema no es una novedad, ni es nuevo. No soy de quienes crean que existe arte feminista, arte queer, y tal. Esos son esencialismos. El arte no se convierte en una sustancia por la identidad o expresión de género de quien la realiza. Hace ya muchos años que no se puede hablar de arte, y mucho menos de una identidad artista sin una gestión mercantil que lo gobierne. Sinceramente, mal que me pese porque se supone que yo también participo en ese juego, al fin de cuentas, me dedico a escribir, no hago carpintería o herrería. Es un debate que me dejó de interesar hace mucho. El arte es basura, solo el capitalismo industrial, que es el único capitalismo, la produce, no existe en estado salvaje o puro.

Con Preciado, a quien le importa nada si acuerdo o no acuerdo con él, no puedo estar de acuerdo en nada porque nada le ha pasado por el cuerpo. Cuando se enferme de una autoinmune por vivir en una fosa séptica rociada con agrotóxicos, hablamos de laboratorios alternativos. Luego hay ciertos hechos artísticos, por ponerle algún nombre, o géneros, que tienen sus reglas inmanentes que son susceptibles de ser estudiadas. Pero si no violenta y/u ofende lo que existe

¿cómo hace para desautomatizar la percepción gestionada por la hegemonía que retraduce en commodities los deseos fascizantes de las masas cuyos deseos, en un anillo de moebius, gestiona y/o produce? Y ya sabemos lo que pasa si una violenta u ofende lo que existe en términos de acceso a recursos. El hecho de que nuestro querido gobierno esté intentando otorgar un dinero a los artistas en concepto de identidad, ser artista, mucho peor que las becas al mérito (que eso ya es un horror) habla de qué lugar ocupan en las operaciones del poder y cómo lo susceptibles que son a que se les compre, ya sea la voz o el silencio.

Pocos lexemas conozco como “arte” o “artista” que inviten de manera casi mágica e instantánea a la gente a justificarse y a hablar de sí misma... en términos nietzscheanos dionisíacos, lo opuesto entonces al “arte”.

- Uno de los últimos textos con mayor circulación sobre el tema, es Utopía Queer de José Esteban Muñoz. Se presenta el concepto y sus prácticas como horizonte ideal. ¿Te parece que sería mejor hablar de “Distopía Queer”, o sea, de otro género crítico-literario, que presente un futuro más rancio y totalitario (más aun del que ya estamos)? O para decirlo más fácil: ¿Qué ves en el futuro, siguiendo las líneas de hoy?

-Me parece que sería mejor hablar de cómo bebemos cianuro, se nos riega con glifosato, el 90 por ciento de estas tierras están prendidas fuego, la megaminería y el turismo están al orden del día, el desarrollo industrial se nos hace ver infrenable, como no hemos sido capaces de organizar al menos en argentina los más mínimos recaudos para que la pandemia no impacte como impactó en las personas más frágiles, y como quienes supuestamente lo vienen a combatir o conjurar, ya sea participan del régimen heterosexual antibarbiro gripecita tengamos más cría, ya sea son parte (o peor) un producto de las instituciones de los estados modernos para acabar con el “terrorismo” y del egoísmomononistamerchdelbien hagamos una fiesta y juntemos fondos para aquellas que no tienen el privilegio de venir a esta fiesta a esparcir contagios.

No veo el futuro, el futuro, como ya dijo Lee Edelman, es ese “niñe” que no existe (porque los que están aquí ahora esos no interesan) bajo cuyo horizonte de expectativa toda la política clásica occidental-centrada parlamentaria se mide en términos de vida, sea del arco político llamado izquierda o derecha, para anular otras formas de vida posibles aquí, ahora, con o sin crías.

Quiero creer, como dijo Ballard, en las infinitas posibilidades del presente.

STAFF

AÑO XVII - #40 / MAYO 2022

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

IMAGEN DE TAPA

Retrato, Claude Cahun

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

DISEÑO DE TAPA:

Agustina Periale

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

FOTOGRAFÍAS

Franco Miguens

CORRECCIÓN

Sofía Bontá

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes - SujetoTácito

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfetz

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA



Instituto Nacional
del Teatro



Ministerio de Cultura
Argentina

PICADERO CUADERNOS
#40



Ministerio de Cultura
Argentina



Instituto Nacional
del Teatro



EDITORIAL
INTeatro