

# Mosquito Sancineto y las *deformances de género* en el Centro Cultural Rojas

Bevacqua, Guillermina<sup>1</sup>

## Resumen

En primera instancia realizaremos consideraciones sobre el perfil institucional de apertura a la des-identidad sexo-genérica desarrollada por el Centro Cultural Rojas desde su fundación. Luego, abordaremos el trabajo realizado por el *performer* Mosquito Sancineto, particularmente, en el *Match de Improvisación* presentando en la década del 90.

Tras abordar la *dramaturgia corporal* andrógina de Sancineto, propondremos ubicar su trabajo en el marco de la modalidad escénica que llamamos las *deformances de género*. Esta categoría teatral (neologismo de *performances* + *deformar*) emergió de nuestras propias investigaciones, y, propone considerar aquellas prácticas escénicas (o no) que tensionen los dispositivos sexo-genéricos al régimen heterosexual. Para finalizar, señalaremos las limitaciones del *teatro queer*, categoría recientemente utilizada por el mercado editorial para aunar una serie de textos dramáticos del campo teatral argentino cuyo eje temático versa sobre la disidencia sexo-genérica.

## Palabras claves:

CCRR Rojas – Mosquito Sancineto – *Dramaturgia corporal* - *Deformances de género* – *teatro queer*.

---

<sup>1</sup> Becaria doctoral (UBA) Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (F. F. y L - UBA)  
AICA (CCC) – AINCRIT Micropolítica de desobediencia sexual (FBA - UNLP).

## **Resumo**

Neste trabalho, em primeiro lugar, vou fazer considerações sobre o perfil institucional da abertura a des-identidade sexo-gênero desenvolvido pelo Centro Cultural Rojas desde a sua fundação. Em segundo lugar, vou refletir sobre o trabalho ali realizado pelo performer Mosquito Sancineto, particularmente no Macht de Improvisação apresentado na década de 90, proponho localizar seu trabalho dentro da modalidade cênica chamada deformances de gênero. Esta categoria teatral (neologismo de performances + deformação) surgiu a partir de nossa própria pesquisa, e considerar aqueles praticas cênica (ou não) que estresse dispositivos ao regime sexo-genérico heterossexual. Finalmente, eu apontar as limitações do *teatro queer*, recentemente utilizado pelo mercado editorial para reunir uma série de textos dramáticos do campo teatro argentino cujo tema central refere-se à categoria dissidência sexo-gênero.

### **Palavras – chave:**

CCRR Rojas – Mosquito Sancineto – *dramaturgia corporal - deformances gênero* – teatro queer.

## Introducción

Años atrás formulé mi proyecto de investigación doctoral denominado “Construcción de identidades *trans* en las propuestas teatrales en el Centro Cultural Rojas. Desde Batato Barea a *El Teje*”. El interés de esta investigación radicó en la apertura y visibilidad de corporalidades no heterosexistas propias del proceso histórico, político y social que atravesó nuestra sociedad desde la apertura democrática.

Mis principales avances de investigación dieron cuenta del importante rol desarrollado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRR Rojas)<sup>2</sup>, y, por extensión, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la aceptación e inclusión de personas *trans* en general, y travestis en particular, que albergó dicho Centro Cultural desde su fundación en el año 1984, a partir de las propuestas teatrales en las que se evidenció el cuestionamiento a la estabilidad de las categorías de género. En este sentido, desde su fundación y bajo la dirección de Leopoldo Sosa Pujato especialmente<sup>3</sup>, el Centro Cultural Rojas fue un espacio habilitado para la deconstrucción sexo-genérica. Aspecto que se formalizó a mediados del 95 con la creación del *Área queer*, coordinada por Flavio Rapisardi. Y se reafirmó hacia el año 2005 mediante el *Área de Tecnologías de género*, bajo la coordinación de Paula Viturro.

---

<sup>2</sup> El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas fue creado en el año 1984 bajo la dependencia del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Dicha Área de la Universidad fue fundada en el año 1956. Desde ella, el principal anhelo de la UBA fue “acercar la universidad al pueblo”. Objetivo cumplido, al menos, a partir de los diferentes proyectos del Rojas. Si bien el Centro Cultural Rojas ya no depende del Área de Extensión Universitaria, sus objetivos están alineados a dicha área a través de distintos programas que desarrolla la institución, entre ellos: *El Rojas en las cárceles*, este programa apela a mantener conectados los detenidos en las cárceles con la realidad cotidiana, los invita a desarrollar su creatividad y conocimientos, también a adquirir un oficio que les facilite su posterior reinserción en la sociedad. Los cursos para *Adultos mayores de 50* dictados desde 1987. Y los cursos de *Capacitación para el trabajo* destinado a quienes deseen insertarse en el mercado de laboral, desarrollar un nuevo proyecto, mejorar su situación o ampliar sus conocimientos; entre otros cursos y programas.

<sup>3</sup> Leopoldo Sosa Pujato fue director del Centro Cultural Rojas entre los años 1986-1993. En la publicación realizada para conmemorar los *25 años del Rojas*, diferentes testimonios recordaron con gran anhelo su gestión. Destacamos el de Daniel Miranda quien caracterizó de esta manera la gestión de Sosa Pujato: “permiso para equivocarse, pasión por encontrar lo nuevo” (en Calzón Flores, 2009: 253).

Ambas Áreas fueron un espacio concreto en los que se abordó y acompañó procesos sociales que, a grandes rasgos, bien podríamos considerar tuvieron su punto culmine en la sanción de la *Ley de Matrimonio Igualitario* (2011) y la *Ley de Identidad de Género* (2012). No obstante, fue a partir de la gestión de Sosa Pujato que se habilitó el juego a la deconstrucción heteronormativa desde el campo artístico en general, y desde el teatro en particular. Acción fundada, principalmente, por el impulso que recibió Batato Barea, *el primer clown travesti literario*, como el solía definirse.

Entre la liminalidad del arte y la vida, Barea no escindió su persona de su personaje y fue a partir de su *dramaturgia corporal*<sup>4</sup> que en el Centro Cultural Rojas comenzó a respetarse la identidad de género auto-percibida cuando aún los edictos policiales tenían plena vigencia y reprimían a aquellas personas que se exhibían en la vía pública con ropa del sexo contrario<sup>5</sup>. En este sentido, bajo los marcos tranquilizadores de las convenciones teatrales, la institución se perfiló como un espacio referente para la aceptación y diversidad no solo teatral, sino también genérica. Tal actividad pudo apreciarse en el marco de los *25 años del Rojas* (2009) y la ferviente actividad desarrollada, por entonces, por el *Área de Tecnologías de Género* y su publicación *El Teje. El primer periódico travesti en Latinoamérica*<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Actualmente estamos considerando los alcances de esta categoría. En nuestro campo teatral, de más conocida resulta la categoría de *dramaturgia del actor*. Desde nuestro primer acercamiento, no nos interesa intervenir sobre su redefinición conceptual más si interrumpir la nominación heterosexista que universaliza las dramaturgias corporales bajo la categoría masculina. Por ello, de aquí en más utilizaremos la categoría citada en el cuerpo del texto para referirnos a la dramaturgia realizada desde los cuerpos.

<sup>5</sup> Los *Edictos policiales* eran figuras jurídicas aplicadas por la policía provincial y federal con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. En el año 1949 se sancionaron dos contravenciones que apelaban a las travestis directamente. El Artículo 2° F señalaba que serían reprimidos “los que se exhibieren en la vía pública con ropas del sexo contrario”. Y el Artículo 2° H, a través del cual serían también reprimidas “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaren o se ofreciesen al acto carnal” (en Berkins, Lohana y Fernández, Josefina, 2005: 40).

<sup>6</sup> En el año 2007, como resultado del taller de crónica periodística coordinado por María Moreno sobre una idea de Paula Viturro, nació *El Teje. Periódico de travestis en Latinoamérica*, bajo la iniciativa del “Área de Comunicación” y del “Área de Tecnologías de Género” en conjunto con la Asociación Futuro Transgenérico y con el respaldo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires. El equipo de redacción estuvo integrado por: Marlene Wayar, Diana Sacayán, Tadeo CC, Mauro Cabral, Daniela Vizgarra, Malva, Alma Cátira Sánchez, Alyen Bruno Viera, Mayte Amaya, Emma Serna, María José Hernández. Además han colaborado con ella: Lohana Berkins, Fernando Noy, Julia Amore, Pedro Lemebel, Martha Ferro, Klaudia

En la mayoría de las presentaciones de lanzamiento del citado periódico se realizaban *performances* escénicas en las que participaron actric\*s, *performers* y poetas<sup>7</sup>. Ell\*s, desde sus *dramaturgias corporales*, pusieron de manifiesto modelos femeninos narrativizados por la moda y la belleza como así también manifestaron *cuerpos desobedientes* que tensionaron dichos modelos de representación más tradicionales de construcción de las identidades travestis<sup>8</sup>.

Por consiguiente, desde el estudio de las diferentes presentaciones de lanzamiento de *El Teje*, di cuenta de las corporalidades que dinamitaron las binarias categorías de *hombre* y *mujer*, configurando un devenir travesti. Muchas de ellas, de modo explícito, sin dejar de remitir a corporalidades masculinas se propusieron al mismo tiempo como femeninas; por ello, consideramos que estas corporalidades resignificaron, sedimentaron y ampliaron el campo ontológico de la performatividad de género que se gestó desde la década del 80 en el Centro Cultural Rojas. Particularmente, este fue el caso de las *performances* de *Naty Menstrual*, *Fernando Noy*, *Susy Shock*, y *Lukas Avendaño*, entre otras. Las propuestas de estas *performances escénicas* recuperaron el espíritu *transgresor* de Batato Barea y sus puestas en la que los cuerpos en escena cuestionaron el disciplinamiento y la heteronormatividad a partir de una *estética festiva* (Amigo, 2008) que accionó desde la *estrategia de la alegría* (Jacoby, 2000).

---

con K, Yanina de las Tunas, Ana María Cutuni, Naty Menstrual, Norma internetrava, Mina aymarará Quechua Choque Diamante, Katya Romero, Andrea Cepeda, Paula Polo, Ariana Cano, Fabiana Cappodicasa, Carla Lacci, Ernesto, Alejandra “Sisi” Lobato, Solange Bari, Gabriela Bellissa, Jorgelina Howe, Blas, Aloha Bruno Viera, Valeria Licciardi, Patricia Schugt, Laura Colipe, Marixa del Gondolín, Maiamar Abrodos y Carla Morales.

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

<sup>8</sup> Nos referimos a los modelos de representación reseñados por Josefina Fernández (2004), entre ellos, el de las modelos anoréxicas, *vedette*, *drag queens* y prostitutas despampanantes.

Por lo expuesto, el travestismo inusitado de Barea constituyó para el *Área de Tecnologías de Género* del CCRR Rojas un horizonte desde el cual desarrollar la desestabilización de categorías heteronormativas<sup>9</sup>.

Mi hipótesis de trabajo sostiene que, sin la intensidad de los 80, el perfil institucional del Centro Cultural Rojas continuó a lo largo de la década del 90. En tal perfil se profundizó el interés de la institución de reafirmarse como *laboratorio de la diferencia*<sup>10</sup>. Aspecto elaborado, en general, desde el *Área queer*; Y, en particular, en prácticas teatrales protagonizadas por *performers* cuya *dramaturgia corporal* tensionaron las binarias categorías de género de hombre y mujer como fue el caso de Mosquito Sancineto.

Desde esta perspectiva de apertura a la des-identidad genérica nos acercaremos al trabajo de Sancineto desarrollado, particularmente, en el *Match de Improvisación* presentando en la década del 90 en el Centro Cultural Rojas.

Luego, tras la presentación de categorías estéticas para considerar la disidencia a los dispositivos sexo – genéricos en el campo teatral, propondré enmarcar la labor de Sancineto en nuestras propias categorías de análisis. Estas, en dialogo con el campo teatral contemporáneo, proponen generar perspectivas de estudios que salden ejes de lecturas heteronormativos.

---

<sup>9</sup> Tal horizonte de *El Teje* hacia el trabajo de Barea puede observarse en la última presentación del *Área de Tecnologías de género* en el marco de los festejos por los 30 años del Centro Cultural Rojas. En aquella oportunidad la imagen publicitaria para el evento contenía el rostro de Barea a modo de nota de tapa de la revista.

<sup>10</sup> Nos referimos al perfil institucional del CCRR Rojas como “laboratorio de la diferencia” tal como ha sido nominado en la celebración de los 25 años del Rojas por Fernando Noy (Cfr. Noy, 11/09/2009). Más consideramos que, en relación a la incursión de las travestis en la institución, no es la caracterización más pertinente. En este sentido, en dialogo personal con personas que participaron del equipo de redacción de *El Teje* nos confesaron que ell\*s mismas se habían sentido como “ratitas” de un laboratorio. Particularmente por que la institución abrazó el proyecto de *El Teje* en el contexto de la discusión de la Ley de Identidad de género y mientras el Centro Cultural de España en Buenos Aires hizo el aporte económico. Sin embargo, luego de la primera efervescencia fueron desestimadas al punto de no contar con el apoyo político necesario para poder continuar la publicación de la revista. De todos modos, advertimos que tales voluntades políticas deben enmarcarse en cuestiones de corte más bien macropolítico de la Universidad de Buenos Aires. Por ello, vale señalar que la misma conducción del Rojas también atravesó una crisis de apoyo institucional, necesario para darle cauce al proyecto emprendido por el *Área de Tecnologías de género*.

## Devenir Mosquito

Para caracterizar la vida social luego de los años de terror y dictadura (1976-1983) suele nominarse a los 80 como los años de la *primavera democrática*. A la luz de nuestro trabajo de investigación, quisiéramos señalar la efervescencia de aquellos años a partir de la figura semántica del *destape*. Bajo esta figura, en *Nos habíamos ratoneado tanto*, Marcelo Raimon (2013) retrató el desarrollo de los cuerpos (femeninos) desde el canon de la heteronormatividad. Según el periodista y director cinematográfico tal destape se dio en la televisión, el cine y las revistas. Sin embargo, a partir de la citada figura semántica nos interesa destacar, por un lado, cómo ese destape también se produjo en otros productos del campo cultural, entre ellos, el teatro. Y, por otro lado, cómo tal destape operó más allá de los márgenes heterosexuales. A grandes rasgos, estas observaciones bien pueden ser aplicadas al campo social en que se manifestaron las reivindicaciones de las *minorías sexuales*<sup>11</sup>. Éstas bajo diferentes modos de agenciamiento (revistas; *funzines*; asociaciones civiles o eventos en Encuentros/Jornadas de carácter nacional) instalaron en la sociedad porteña el debate sobre derechos civiles fundamentales contra la patologización y marginación de la discriminación por orientación sexo-genérica.

Aunque no es mi interés considerar la relación entre los hechos artísticos y los sociales de modo directo, la reflexión en torno a la *dramaturgia corporal* de Mosquito Sancineto no puede soslayar estos aspectos contextuales en él que desarrolló su carrera. Más aun, considero que el contexto político – social fue condición de posibilidad del propio devenir artístico a partir del que Sancineto estableció su identidad *andrógina*.

Mosquito (como fue bautizado por Bebe Kamin) comenzó su carrera actoral hacia el año 1979 bajo la dirección de Inda Ledesma<sup>12</sup>. Desde entonces, desarrolló una intensa actividad teatral. Aquí nos aproximaremos a sus trabajos en los que el *performer* deconstruyó las normas heterosexuales en general y la identidad de género como categoría única y estable, en particular. Para ello, me centraré en el diálogo que mantuve sobre sus primeros trabajos en el *Macht de improvisación* y su propio devenir<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Si bien nos interesa discutir más adelante la categoría de *minorías sexuales*, en el marco del presente trabajo la utilizaremos para referirnos a lesbianas, gays y bisexuales.

<sup>12</sup> *El príncipe idiota* de Dotoviesky. Dirigida por Inda Ledesma. La obra obtuvo el Premio Moliere 1979.

<sup>13</sup> Cfr. Entrevista realizada a Mosquito Sancineto en febrero del 2014. Sin publicar.

### **“La cuestión andrógina la tuve siempre”**

Hacia el final de la Dictadura y primeros años de los 80, la escena era difícil para las disidencias sexo-genéricas. Reflexiona Mosquito que si hubiese sido en los años 90, su propio devenir habría sido *feliz*. Aunque como adolescente él ya tenía sus experiencias, con las pares no tenía complicidad por que no se hablaba de *esas cosas*. La vergüenza azoraba porque un homosexual era un monstruo o un enfermo. Tal homofobia tenía su correlato jurídico bajo la vigencia de los edictos policiales, señala Mosquito que “Entonces si eras *rarito* te llevaban. A mí han llevado durante la dictadura una vez y durante la democracia varias más” (en Borelli, 2013). Y continua su testimonio sobre la persecución de la policía: “Antes si salías disfrazada de mujer o te venían muy amanerado, te llevaban. Y a mí no me gustaban los guetos. Yo tenía otra búsqueda” (Bevacqua, 2014). Y concluye:

Al principio era raro (...) La verdad que no la pasaba bien. Personalmente yo tenía 16/17 años y tenía una melenita como Carlitos Bala y vos ves la foto y era una nena. Viste que los adolescentes tienen algo como indefinido. Pero yo era una nena en nene. Ya tenía esta voz<sup>14</sup>, era raro. Era un ser muy observado y a veces esas miradas me intimidaban. En mi familia no se hablaba. No lo entendían, entonces, no se metían, no me combatían (en Bevacqua, 2014).

Ya promediando los años 80/90 el panorama cultural había cambiado y sin circunscribirse a guetos se gestaron espacios como el: *Dorado*; *Parakultural*; *Medio Mundo Varieté*; *Oliverio Mate* y *bar*. Tras la crisis y cierre de esos espacios autogestionados y el escenario de privatización, propio del neoliberalismo menemista, tales espacios culturales se sujetaron a las discos privadas como *La Age*, *Ave porco* y *Moroco*. Tanto en unos como en otros, Mosquito encontró sus pares:

Y ahí si fue muy divertido. Teníamos la misma forma de pensar y de comprometernos con las mismas cosas (...) Por eso buscábamos los mismos espacios. Porque cada uno venia de lugares grises, sin vuelo, que aparentaban. Por el contrario, esos espacios era un oasis. Éramos como los rebeldes que teníamos la causa de encontrarnos con otros rebeldes. Y el arte nos envolvía (...) Nos

---

<sup>14</sup> Se refiere a su tono de voz grave que disiente con su contextura corporal pequeña.

juntábamos y hacíamos una construcción colectiva de hechos artísticos por que veíamos los ejemplo de otros, teníamos referentes, entre ellos, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Tortonese.

Si bien señala Mosquito que él llegó cuando esos lugares ya estaban cerrando (en Zelig, 1997), o, recuperando la metáfora citada, cuando el agua de esa *olla destapada* ya se estaba evaporando, su carrera es un pliegue entre un movimiento ya en evaporación, esparcido por todo el ambiente cultural pero que seguía oxigenando la escena, y el advenimiento de los 90. En ese pliegue su devenir fue un eslabón entre el destape poético-artístico de los 80 y el devenir *neo-deconstructivo* de los 90<sup>15</sup>.

En lo que respecta al Centro Cultural Rojas, la experiencia de Sancineto comenzó en el verano del 90 como docente del primer taller del *Macht de Improvisación*<sup>16</sup>:

La estrategia cultural de Sosa Pujato logró hacer conocido y trascendente ese espacio, aun cuando el espacio estaba en construcción y todos trabajábamos adentro de esa construcción. Nosotros éramos muy jóvenes y él me brindó una oportunidad que no la recibí de otros. O sí, pero años después. Yo era muy pendejo y le llevé el proyecto de la improvisación. Lo leyó y me dijo que sí. Él me conocía y me dijo: ‘Mosquito hace un taller en verano. Si te va bien y sos buen docente, después hablamos y continuamos, sino hacemos como que ya fue’.

El taller fue tan exitoso que Mosquito fue docente del Rojas desde 1990 hasta el año 2005. Además realizó los espectáculos de los *Machtes de improvisaciones* en la sala *Cancha*,

---

<sup>15</sup> Aquí esbozaremos nuestras primeras reflexiones sobre lo *neo-deconstructivo de los años 90*. No obstante, dicho concepto lo estaré profundizando en futuros trabajos.

<sup>16</sup> Esta modalidad escénica canadiense fue importada a la Argentina por Claude Bazin con quien estudió Sancineto. Dicha modalidad escénica consiste en una competencia deportivo-teatral que, tras la presentación de los equipos y el acuerdo de reglas, el árbitro da inicio una competencia basada en la realización de *skechts* improvisados tras títulos y estilos propuestos por el público. La competencia se define por la respuesta de este mismo, es decir, por el convivio manifestado en aplausos y risas de aprobación o, en el caso de los *Machtes* del Rojas, a zapatillazos de desaprobación lanzados por el público hacia el escenario.

aquella sala que aún estaba rugiendo tras los estruendo de los *80 recién muertos*<sup>17</sup>. En los primeros años, fue tal el apoyo que Sancineto recibió por parte de la institución que la sala contaba con una pista especial respetando la clásica estructura del *macht de improvisación*.

### **Improvisada androginia, un juego entra la persona y el personaje**

En el campo teatral porteño, los *Machtes* de improvisaciones habían comenzado en 1987 bajo la dirección de Claude Bazin en la disco *Paladium*<sup>18</sup>. Fue tal la recepción productiva de la modalidad escénica que ya en 1988 se fundó la Liga de Improvisación de la República Argentina (L.I.R.A). Y, en 1991, Mosquito Sancineto comenzó su temporada (la III de la L.I.R.A) en el Centro Cultural Rojas. En ella, se posicionaba como el árbitro/conductor del evento y moderador entre los dos equipos. Según su palabra su personaje se basaba más en su propia persona que en un personaje (construido de modo clásico):

Yo llevé al escenario lo que hacía en la familia. En las reuniones familiares hacia personajes y humoradas y con un sentido muy crítico y todos se mataban de la risa, poco sabia de la experiencia de la vida y sin embargo opinaba. Y así involuntariamente lo hice en la escena. Allí soy yo, divirtiéndome con el público, diciendo lo que se me ocurre. Siempre respetando a la gente y cuidándola de no agredirla. Tampoco de recibir ningún agravio. Y siempre generar un momento de locura. Que estará bueno o no. No lo sé. Pero, por lo que veo, al público le agrada

---

<sup>17</sup> Lejos de un discurso necrológico *los 80 recién muertos* nace de la lectura del reciente libro publicado de Irina Garbatzky. A partir de ella, comparo las lecturas que realizamos de los 80 en la actualidad y la recepción que los mismos 80 tenían en la década del 90. Cfr. Garbatzky, Irina. *Los 80 recién vivos*. Rosario, Viterbo. 2013.

<sup>18</sup> De acuerdo a Ricardo Beherns (co-director de los primeros *Machtes* de improvisación en el Rojas entre los años 1992-1995 junto a Mosquito Sancineto), fue en el año 1987 que comenzó la temporada de *Machts* en *Paladium* hasta el año 1991 bajo la Dirección Artística de Claude Bazin (Liga Francesa de Improvisación). Sin embargo, de acuerdo al CV de Mosquito Sancineto fue en 1988 la primera temporada de los *Machtes* en la disco *Paladium*. En ese mismo año se fundó la Liga de Improvisación de la República Argentina (L.I.R.A.) La segunda temporada corresponde al año 1989 realizada en *Paladium*. Y, ya la tercera temporada se desarrolló en el CCRR Rojas en 1991.

porque se sostiene y después de eso vienen las improvisaciones (en Bevacqua, 2014).

Tras la *performances* de Sancineto y la presentación de los equipos comenzaba la competencia con el agite de sus porristas correspondientes. Significativo a nuestro análisis fue la participación de Klaudia con K y Peter Pank como las porristas. Según la primera:

Lo de las porristas era una atracción importante. Le daba otro tinte. Otro texto. Yo refutaba al jurado y hacía escándalo. Yo era la porrista del equipo rojo y Peter Pank del equipo azul. Estaba vestida toda de roja con las porras rojas y Peter de azul. Yo había instalado la pelea. Claro, la rivalidad con la porrista y con el público que alentaba. Entonces yo le decía: ‘Vamos a jugar a que cuando votan a tu equipo yo te pego’. Y lo agarraba a Peter del pelo largo, me le tiraba encima, lo acaballaba ¡Y se lo creían! Era la mala y calentona del equipo que no soportaba perder. Y cuando ganaba hacía un escándalo bárbaro también. Estuvimos bastante tiempo (en Bevacqua, 14-15: 2014a).

Al igual que Sancineto, tanto Klaudia con K como Peter Pank fueron otr\*s eslabones entre el Rojas del 80 y el del 90. En lo que respecta a Klaudia con K, ell\* conoció a Batato Barea en las murgas porteñas, y desde 1988, lo acompañó en sus espectáculos recitando poesías. Mientras que Peter Pank, siendo estudiante de cine, comenzó a registrar los trabajos de Barea para realizar un cortometraje a modo de tesis para recibirse en la escuela de cine de Avellaneda. Si bien el resultado de dichos registros tuvo etapas previas (*Batato Barea y los 14 pavos reales*), su mayor alcance fue la realización de *La peli de Batato* (2011) a partir de sus registros y los archivos que le había cedido Nene Bache, la mamá de Batato.

Tanto Mosquito Sancineto como Klaudia con K y Peter Pank, desarrollaron un des-identidad genérica propia del movimiento del cual emergen, resultando el *Macht de improvisación* el espacio de consolidación de sus *dramaturgias corporales*. Sobre estas, por un lado, una crónica periodística señalaba: “Las porristas no son otras que Claudia con K y Peter Pank, dos hombre del varieté local conocidos por sus dotes femeninas o, si se prefieren, al revés” (en Clarín, 6/07/1993). Por otro lado, Sancineto concluye sobre su

persona/personaje de los *Macht*: “Y es ese andrógino que todavía perdura que no es totalmente ni putito ni totalmente mujer y que está ahí, es Mosquito” (en Bevacqua, 2014).

En un movimiento similar al realizado años anteriores por Barea, Sancineto integró personas que, estando en los márgenes de la sociedad, podían ser reconocidas, al menos, bajo los marcos tranquilizadores de las convenciones teatrales “para que sean reconocidas, para que no sean más burladas, para que sean tomadas en cuenta. Porque la gente tiene la mala costumbre de pensar que lo que recibieron como educación es lo único que necesitan para ejercitar la mirada y todo lo que no está dentro de lo que se educaron no existe” (en Bevacqua, 2014).

En igual sentido de ejercicio de la mirada para la deconstrucción del régimen heteronormativo, Sancineto participó de otras puestas que merecen su mención para complejizar la *dramaturgia corporal* de la des-identidad genérica del *performer*. Ellas son *Al calor de la tetera* de Talo Atlante (1990) y *Chorby* (1991) de Daniel Kargieman, ambas escritas por Norverto La Vatte. Y *Las viejas putas* dirigida por Miguel Pittier (1995) sobre las historietas de Copi. No obstante, antes de continuar una reflexión sobre ellas, preferimos abocarnos a un primer abordaje sobre las categorías propias a nuestra disciplina para sí continuar (en próximos estudios) la reflexión en torno al trabajo de Sancineto.

### **Hacia nuestras propias escrituras corporales**

En los primeros pasos de mi investigación doctoral, interpele a l\*s artistas sobre la posibilidad de nominar a sus *performances* como *queer*. Sin embargo, ante el desconocimiento del término y el ímpetu imperialista que el lenguaje extranjero denotaba repudiaron tal categoría, al tiempo que, reivindicaron su condición travesti, a lo sumo *trans*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Me refiero al grupo de artista que formaron parte de la primer y segunda presentación de *El Teje* en el Centro Cultural Rojas. El colectivo de travestis que llegó a aquellas presentaciones provenía de diferentes agrupaciones *trans* de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense en las que habían participado las principales militantes de *El Teje*, entre ellas, su directora Marlene Wayar, Lohana Berkins (referente A.L.I.T.T.) y Diana Sacayán (referente de M.A.L.). Propio de nuestra sociedad *travesto-fóbica* la mayoría de las chicas se encontraba en situación de prostitución y muy pocas habían terminado los estudios. Por ello el desconocimiento del término *queer* y su reivindicación del travestismo como identidad política. A lo sumo, quienes más cerca de la conducción de la revista se encontraban, se referían a sus construcciones como *trans*.

En la misma línea, cuando entreviste a Naty Menstrual<sup>20</sup> por sus *performances* en el Rojas me aclaró lo siguiente: “No hice *performance* en el Rojas. Presenté mi libro. No hago *performance* en el Rojas. No hago *performance*. Odio la palabra *performances*! Hice una puesta en escena. Hago un show de lectura expresiva. Me expreso mediante mi lectura. A lo sumo ¿Sabes lo que hago? Hago *deformances*”<sup>21</sup>.

Considero que, la potencia poético-política del neologismo empleado por Naty Menstrual, puede extenderse a nuestro corpus de teatristas y *performers* que deconstruyeron las identidades de género desde la fundación del Centro Cultural Rojas hacia las presentaciones de lanzamiento de *El Teje*<sup>22</sup>. Las *deformances de género* pueden acontecer tanto en obras de representación más tradicionales como en *performances* teatrales. A su vez, su conceptualización bien puede abordarse desde los *Estudios de las performances*. Desde estos, Richard Schechner sostiene que las *performances* “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (2000: 13).

---

<sup>20</sup> Naty Menstrual es una de las principales artistas y redactoras que acompañó el desarrollo de la revista desde su primer lanzamiento. Actualmente es una de las poetas *trans* más (re) conocidas .

<sup>21</sup> Esta frase fue realizada en el contexto del diálogo personal con Naty Menstrual en *MU. Bar Cultural*, Buenos Aires, Marzo del 2013. Aclaramos que el irónico humor de Naty Menstrual reivindica el gusto por des-andar modelos y estereotipos no solo de nuestra academia sino también de las corporalidades hegemónicas. Bajo ningún concepto es degradante el término de *deformar*. Por el contrario, señala el gusto por producir la falla en aquello dado como natural y estable. En el mismo sentido, la poeta y actriz Susy Shock, desde el año 2007, lleva como lema la frase “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”. Tal lema fue producto de una exclamación de Marlene Wayar luego de la primera presentación de lanzamiento de *El Teje*. Susy Shock recuperó la frase de su amiga y la dejó asentada en cada espectáculo de las *Noches Bizarrras*. La misma frase fue transpuesta a uno de los cuadros que pintó Anahí Bazán Jara junto al colectivo de artistas (*artedoblebe*) con el que trabajó por aquellos años para las *Noches Bizarrras* (2008). Cfr. <http://artedoblebe.blogspot.com.ar/>. Y desde entonces inscribe su poética desde el mencionado lema.

<sup>22</sup> Este grupo de artista estuvo conformado en la década del 80 por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonose. En la década del 90 por Mosquito Sancineto, Peter Pank y Klaudia con K. Y, en el 2000 y su extensión a la llamada *década ganada* (2003-2013) estuvo conformada por Naty Menstrual, Julia Amore, Dominique Sander, Julia Lagos, Susy Shock, Camila Sosa Villada y Lukas Avendaño (México). A su vez, desde el 80 hacia nuestros días, la figura que recorre el corpus de artistas es Fernando Noy.

En la misma línea, Diana Taylor señaló que las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia de saber social, una realización y un medio de intervenir en el mundo que implica memoria e identidad, al tiempo que constituye una perspectiva epistemológica. Además advierte Taylor que, por la apertura semántica del término, la noción de *performances* instaaura un desafío no sólo para los hablantes de español o portugués quienes no contamos con la traducibilidad del término, sino también, para los angloparlantes, quienes creían que comprendían lo que significaba *performances* (Taylor, 2005).

Desde esta concepción sobre las *performances* como acontecimiento capaz de instituir una identidad corporal epistemológica pausable de ser transmitida, y para abordar el hecho escénico en su especificidad, re consideré las categorías utilizadas en mi proyecto de investigación doctoral denominado: “La construcción de identidades *trans* en las propuestas teatrales del Centro Cultural Rojas...”, y las reemplacé por: “El *devenir travesti en las deformances de género...*”. A partir de estas categorías enmarco mi trabajo tanto desde los Estudios de género y los principales debates en torno a la Teoría queer como desde las Teorías de la *performances* intervenidos por las propias adscripciones de nuestro corpus de artistas.

Desde esta perspectiva analicé las *performances* de género en las que las *dramaturgias corporales* produjeron fallas y fisuras en la performatividad instaurando un devenir identitario propio a través del juego de contraste y oposición de los lenguajes verbales y no verbales empleados en la escena. En tal juego, de lo que se trata es de interrumpir los actos reiterados para agenciar corporalidades que establezcan líneas de fugas en los ejes heteronormativos. Estas intervenciones *deformarían* lo establecido y agenciado por los modelos corporales narrativizados en los estereotipos sociales. Desde esta perspectiva, concibo la *dramaturgia corporal* de Mosquito Sancineto.

En otro orden, considero que las *deformances*, como categoría estético-política, opera como un paraguas conceptual que aglutina diferentes modalidades del travestismo en el teatro. Como por ejemplo, las establecidas por Trastoy y Zayas de Lima, entre ellas: el travestimos estetizante; el travestismo cuestionador; el travestismo y la parodización de los roles sociales; el travestismo y los géneros populares; el travestismo como opción de puesta en escena; y la mujer travestida (Trastoy y Zayas de Lima, 2006).

Para finalizar esta reflexión sobre las categorías, me pregunto si es viable categorizar producciones teatrales (ya sean textuales o escénicas) bajo categorías extranjeras a nuestro campo. En este sentido, destacamos el valor tanto de los estudios de género como de la teoría *queer* para abordar poéticas y prácticas artísticas desde ejes de lecturas que complejicen y distorsionen posibles lecturas, más no creemos oportuno aplicar a nuestras prácticas teatrales categorías importadas a nuestro campo teatral. En este sentido, discutimos la categoría de *teatro queer* (Obregon, 2013) por encontrarla distante de nuestros propios anclajes poético-artísticos.

A partir de la categoría de *teatro queer*, Ezequiel Obregón ofreció un grupo de textos dramáticos vinculados a un mismo tema “proclives a ser pensados a partir de la teoría *queer*” (Obregón, 2013: 5). Si bien celebramos las publicaciones en las que se visibilice la diversidad y disidencia sexual posible, no podemos soslayar la pretensión universalizante y mercantilizante que inviste la terminología *queer* para agrupar a un diverso grupo de textos dramáticos<sup>23</sup>.

Presentada nuestra línea de pensamiento, destacamos la necesidad de abordar la disidencia sexual y genérica a partir de las categorías que nos provee nuestro propio campo teatral. En este sentido, a nuestro entender, la compilación de teatro mencionada solo considera uno de los tantos ejes previsto en un texto dramático, el temático. Y el diálogo establecido con la serie social (que todo texto dramático instituye) quedó explicitado de modo directo y contradictorio. Sobre este último aspecto, quisiéramos señalar que el mismo compilador nos advierte que este grupo de obras responden a “Una construcción no ancilar, es decir no puesta al servicio de lo social. Estas obras están muy ancladas a sus poéticas (...) No me interesaba mostrar un teatro panfletario, maniqueísta; no quería que las categorías no artísticas primaran”. Más allá de la aclaración, nuestra lectura encuentra que la compilación esta puesta al servicio de las discusiones sociales que atravesaron nuestro campo cultural en los últimos años. Por lo cual, el corpus de obras aquí elegidas queda supeditado a su eje temático mas no a sus matrices de teatralidad capaces de conformar una poética.

---

<sup>23</sup> El grupo de textos dramáticos está conformado por: *Eusebio Rodríguez* de Mariano Moro; *Tres mitades* de María José Muscari; *Es inevitable* de Diego Casado Rubio; *Escalaneo* de Gabriela Ynclán; y *Quiero decir te amo* de Mariano Tenconi Blanco.

La contradicción de dicha elección se profundiza ya que el elemento *queer* al partir del que configura la compilación es extra-artístico y está fuertemente anclado en lo social por lo cual la ancilaridad es intrínseca al corpus de dramaturgias escogidas.

Por lo expuesto, creo que la pretensión de universalidad del término no es válida ya que toma un solo eje para considerar el abordaje poético complejo que todo texto teatral amerita. Por otro lado, destaco la insistencia del compilador sobre la *calidad* artística de los textos. Frente a esto, me pregunto bajo qué parámetros de calidad o de belleza construye su elección; Y sospecho si tales parámetros no estarían sostenidos por una lógica de lectura en auge del mercado editorial. En este sentido, considero que el término elegido responde más a dicha lógica del mercado editorial que a la propia particularidad poética de los textos dramáticos.

Por lo expuesto y para concluir mi reflexión sobre los saberes importados e implantados de modos directos, retomo los postulados de Nelly Richard y me re pregunto si no sería un desafío para nuestra reflexión local “*reajustar las claves teóricas del saber importado (la crítica feminista internacional) en función de lo que desde aquí provocan y demandan las poéticas y narrativas emergentes*” (1993:31, la cursiva es mía)<sup>24</sup>. Desde nuestra labor, es nuestro horizonte de expectativa recuperar nuestras propias nominaciones y aquellas escrituras que, estando en los bordes, contienen los centros “para tejer con ellas pactos anti-oficiales” (Richard, 1993: 39).

Esta perspectiva de lectura apunta a no renunciar a *deformar* las categorías dadas como cánones universalizantes. En este sentido, mis próximos desafíos apuntarán a ahondar sobre la *dramaturgia corporal* de Mosquito Sancineto desde la que el *performer* deconstruyó el imaginario de la corporalidad heteronormativa tanto desde los lenguajes verbales como desde los no verbales. Por ahora, tan solo esboqué este primero acercamiento para incluirlo en nuestro corpus de artistas que desestabilizaron las binarias categorías de género a partir de las *deformances* realizadas en el CCRR Rojas.

---

<sup>24</sup> Creo oportuno destacar que la crítica cultural emprendida por Nelly Richard resulta consustancial para el abordaje de la disidencia sexual en América Latina. Lejos de considerar sus estudios como importados, concibo sus trabajos como aquella *teoría académica sudaca* necesaria de reivindicar y de aplicar a nuestros estudios.

## Bibliografía

Amigo, Roberto. “80 / 90 / 80”. En *Ramona*, N° 87. Buenos Aires, 2008.

Beherens, Ricardo. <http://www.lpimatch.com/>. Fecha de última consulta 11/10/2014

Berkins, Lohana y Fernández, Josefina (Coords.): *La gesta del nombre propio: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.

Bevacqua, Guillermina. Entrevista personal a Sancineto, Mosquito. Buenos Aires. Febrero del 2014. Sin publicar.

-----, “Improbables escrituras con K pero de Klaudia con K”. En *Ciudad\*Anos o Buenos ciudadanos*. Klaudia con K. Milena cacerola. Buenos Aires. 2014a.

-----“La identidad *muxe* en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño”. Próximamente disponible en <http://web.calstatela.edu>. Paola Marin y Gastón Alzate (Comp.). Los Ángeles, EEUU. 2014.

-----“Julia Amore”. El Teje de ayer y hoy. En Anuario 2014. Publicaciones del CCC. Natacha Koss (Comp.). Buenos Aires, 2014.

-----*Diálogos para un prólogo. Entrevista a Klaudia con K*. Buenos Aires. Diciembre de 2013a. Sin publicar.

-----“*Carnes tolendas. Retrato de un travesti* en el Centro Cultural Rojas”. En [www.centrocultural.coop](http://www.centrocultural.coop). Dubatti, Jorge (Comp.), Buenos Aires, 2013. Disponible en link: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/448/>

-----“La corporalidad travesti en la *deformance* poética de Naty Menstraul”. En: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Icle, Gilberto (Comp.). Porto Alegre, Brasil, 2013. Disponible en Link: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39426>.

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

-----“*Memorabilia* de Batato Barea por Seedy González Paz”. Ponencia presentada en el IX Coloquio Internacional de Teatro: “Lenguajes académicos en el nuevo milenio”. Organizado por el Departamento de Teoría y Metodología Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Fecha del Evento: 17 de Octubre de 2013. Montevideo, Uruguay.

-----“Ensayos de reconocimiento a la identidad de género en el Centro Cultural Rojas”, ponencia presentado en el V Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados”. Organizado por el IUNA. Departamentos de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón. Secretaria de Posgrado. Posgrado Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados. Fecha del Evento: 8, 9 y 10 de Noviembre de 2012. Buenos Aires.

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

-----“Construcción de identidades *trans* en el Centro Cultural Rojas. Primeras reflexiones en torno a las artes escénicas y *El Teje*”. En: <http://www.centrocultural.coop/>. Dubatti, Jorge (Comp.). Buenos Aires, Enero / Abril 2011, N° 11. Disponible en link: URL: [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/225/construccion\\_de\\_identidades\\_trans\\_en\\_el\\_centro\\_cultural\\_rojas\\_primeras\\_reflexiones\\_en\\_torno\\_a\\_las\\_artes\\_escenicas\\_y%20el\\_teje.html](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/225/construccion_de_identidades_trans_en_el_centro_cultural_rojas_primeras_reflexiones_en_torno_a_las_artes_escenicas_y%20el_teje.html)

-----“*De la autogestión escénica a la transgresión social*”. Publicado en <http://www.revistaafuera.com>. Link: URL: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=176>. Año de Edición: N° 10 Mayo 2011

-----“Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea”, publicado en <http://www.telondelfondo.org/> Link URL: <http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/299/miradas-teoricas-y-testimoniales-sobre-la-vida-y-obra-de-batato-barea.html>. Año de Edición: N° 12 Diciembre de 2010.

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

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

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

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

------. “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Traducción Maurie Lourties. Tomado de Sue Ellen Case (Ed.) 1990 *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press. 2006a. pp 270-282.

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

De Carvalho Biao, Armindo Jorge A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. Revista Brasileira de Estudos da Presença,. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, V. 1, Nº 2, Pág. 346-369. Jul/ Dic. 2011.

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

Garbatzky, Irina. *Los 80 recién vivos*. Rosario, Viterbo. 2013.

Jacoby, Roberto. “La alegría como estrategia”. En *Zona Erógena* Nº 43. Buenos Aires, 2000.

Noy, Fernando. “Laboratorio de las diferencias”. Diario Pág./12. Suplemento Soy. 11/09/2009. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-972-2009-09-12.html>

Obregòn, Ezequiel (comp.). *Teatro queer. Antologías*. Buenos Aires. Colihue, 2013.

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

Raimon, Marcelo. *Nos habíamos ratoneado tanto* (2013).

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. En: *Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile. Francisco Zeger (Editor). 1993. Pág. 31-45.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000. Pág. 13.

Taylor, Diana. “Hacia una definición de ‘performances’”. En: *Revista El Picadero*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, a. V, n. 15, Sep./Dic. 2005. Pág. 3-5

Trastoy y Zayas de Lima. “Travestirse en escena: el hábito que hace al monje”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), año 2, N° 3, Julio 2006.

-----, *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires. Prometeo. 2006. Pág. 96-107.

Zelig. “La ventana indiscreta. En busca del tiempo perdido”. *Diario La Nación*, sección Espectáculos. 31/10/1997

S/D. “En la cancha se ven las risas”. *Diario Clarín*. Viernes 16 de julio de 1993.