

Mina Bevacqua: *DEFORMANCES. Destellos de una cartografía teatral desobediente*

(Libretto, 2020)

Dra. CARLA PESSOLANO

carlapessolano@hotmail.com

¿Desde dónde construimos conocimiento situado? Se pregunta Mina Bevacqua en el libro *DEFORMANCES. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. (Libretto, 2020) En este trabajo, producto de su investigación doctoral, la autora se ocupa de delinear una cartografía de las mujeres travestis en la escena argentina a través del rescate de un corpus de artistas antes nunca habían sido consideradas y considerados por la historia del teatro nacional. Enfocándose especialmente en los casos de Batato Barea, Mosquito Sancineto, Klaudia con K, Julia Amore, Camila Sosa Villada, Naty Menstrual y Susy Shock el trabajo propone la idea de *Deformances* como la puesta en tensión del ordenamiento teatral de género al que responde la genealogía teatral tradicional. Al tomar estos referentes de las desobediencias sexo-genéricas el estudio configura, por primera vez, una exhaustiva constelación de creadoras y creadores que formaron parte del Centro Cultural Rojas, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires, o que tuvieron algún tipo de vinculación con el mismo en el lapso temporal que va desde 1984 a 2014.

Bevacqua, autora nacida en Concepción del Uruguay (Entre Ríos) en 1983, desarrolló su formación académica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución donde obtuvo los títulos de Licenciada y Profesora en

Artes y Doctora en Historia y Teorías de las Artes. Su investigación toma como idea gatillo la concepción medular del feminismo que postula que *lo personal es político* y la extiende al afirmar: “lo personal es artístico, y extensivamente, también es político” (217). Esto proporciona el enfoque singular que despliega este estudio acerca de las narrativas sexo-genéricas desobedientes en el campo teatral contemporáneo.

Desde esta perspectiva, en lo que la autora llama una investigación por *fuera del objetivismo académico*, y a partir de los propios tránsitos que la vinculan con la escena –Bevaqua tiene su propio recorrido en el campo de la praxis escénica–, este trabajo convoca imaginarios en torno a los devenires trans, analizando los discursos críticos que los han silenciado y recuperando una historiografía trans inédita para el campo de la escena. Cabe destacar que para esta investigación es central trabajo la puesta en valor de un corpus que pone en tensión el sistema de ordenamiento social de género y para iluminar esto se remite a la distinción tradicional entre las personas que quedan de “este lado” (Cis) respecto de aquellas que se encuentran del “otro lado” (Trans). De hecho, a lo largo de estas páginas Bevacqua refiere a “las desaparecidas del sistema” [sic], tomando ese desfasaje ortográfico para dislocar este constructo.

En el trabajo se ocupa de hacer una detallada descripción del emplazamiento y expansión del Centro Cultural Rojas como centro de experimentación y renovación artística desde su fundación. A partir de allí, estudiará las conexiones de ese Centro Cultural con el teatro Under del momento, en gran parte a través de la impronta de Batato Barea (performer, actor y clown argentino muy central en el campo cultural en tiempos de apertura democrática en la década del 80) que hizo su primera presentación en ese lugar durante en un recitado de poemas de Alejandra Pizarnik en el año 1990. Desde aquí, se comienza a desarrollar, a partir de archivos personales y una detallada sistematización de la historiografía trans, una idea que atravesará todo el trabajo: el travestismo de Batato Barea funcionaría no solamente como un procedimiento poético insurgente sino también como

una estrategia política de irreverencia frente al imaginario social heteronormativo. Esto da pie a lo que Bevacqua describe como “una maquinaria que despliega liminal sexodesobediente en la que teje su trayectoria de la *performance* (escénica) y la performatividad (de su vida cotidiana)” (123). En la pesquisa desplegada, el relevamiento de las notas periodísticas y críticas del comienzo de su carrera llega a incluir desde aquellas en las que Barea colaboraba como actor secundario o de reparto, durante su adolescencia hasta la autodefinición de Barea, en el apogeo de su carrera, como “claun travesti literario” (127). Una de las observaciones centrales de la autora al respecto de esta figura clave del campo teatral nacional es la idea de que “el repertorio de Barea pertenecía a una literatura menor” (153) desde aquella concepción deleuziana en la cual una minoría interviene produciendo una literatura singular dentro de una “lengua mayor”, que en este caso sería la escena hegemónica de aquel momento. A partir de esta mirada, entonces, y en función de la misma, en todo este primer tramo se recupera la singularidad de la emergencia de un tránsito sexogénico desobediente en el marco de una institución perteneciente a una Universidad Nacional, fundándose de este modo el Centro Cultural Rojas, como un “laboratorio de política cultural” (53), cuna de proyectos artísticos, novedosos y experimentales.

Sin embargo, cabe destacar, que el grupo de artistas trabajado en esta investigación excede ese Centro Cultural cuando su autora se ocupa de relevar prácticas escénicas y activismos artísticos sin localizarse necesariamente en esa institución pero que se construyen como prácticas genealógicas desde las cuales se configura una poética de las “deformances” en el Rojas. Aparece aquí el concepto que da nombre al libro: las *Deformances escénicas* funcionarían como “tramas mediante las que los devenires trans/travestis se constituyen, no como identidades univocas y estables que imitan una figura previa (la figura femenina construida mayoritariamente), sino como potencias desestabilizadoras de las formas de representación de las identidades sociales normativas” (77). Así es que el neologismo funciona como modo

de recupero y de resignificación de los procesos de subjetivación de los artistas implicados y también del campo en que sus prácticas se inscriben.

Será más adelante, en el año 2007, que se implementaría el área de Tecnologías del Género y Comunicación en el Centro Cultural Rojas –cuyo antecedente fue el Área de Estudios *Queer* y Multiculturalismo (207)–, permitiendo la generación de uno los principales espacios textuales que se ocupó de reconstruir la memoria del imaginario travesti. El Teje fue el primer periódico travesti latinoamericano, bajo la impronta política-pedagógica de Marlene Wayar. La teórica define lo trans del siguiente modo:

no somos machos, dominantes, penetrantes, violentos, guerreros, conquistadores, discriminadores, sojuzgadores, antropófagos. Tampoco mujeres, somos otras construcciones subjetivas autónomas y soberanas de nuestros propios sueños de Ser (Wayar en Bevacqua. 64).

El trabajo de este periódico, lanzado ese mismo año, también es relevado por Bevacqua retomando esos registros que buscaban capacitar a la comunidad Trans y dar cuenta de la producción cultural al exterior y al interior del Rojas, espacio en que en ese tiempo se había diagramado un “programa curatorial travis-teril” (206) que puso en escena trayectorias históricamente invisibilizadas en instituciones artísticas y educativas.

Más adelante en su estudio, la autora toma otra figura, la del performer Mosquito Sancineto, a partir de la cual podrá evidenciar su singular *dramaturgia corporal andrógina* que, desde la escena, permitió poner en tensión los dispositivos sexo-genéricos al régimen heterosexual. En este tramo de la investigación, Bevacqua se ocupará de desplegar los modos en que Sancineto se caracterizó por evitar “una lógica que simplifique de manera esquemática su labor bajo las rótulas de transformismo/travestismo escénico, aquí interesa recuperar los códigos y convenciones teatrales mediante los que comenzó a deconstruir los mandatos corporales cis-genéricos” (174). Así será que, se estudiará su impacto a partir de detalladas descripciones de sus técnicas de

improvisación, sus performances drags en boliches y su participación en el Festival Destravate, como síntesis de esas experiencias. A través de todo este capítulo se ve cómo Sancineto “tejió una estrategia de enunciación política alternativa al cissexismo característico de la sociedad. En todas las presentaciones, su corporalidad generaba una *incertidumbre* de la que el *performer* se apropió para potenciar su trabajo creativo” (199).

En *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente* se puede ver cómo se conformó, en el teatro de Buenos Aires, una constelación de artistas capaz de reinventar un campo cultural devastado por la dictadura cívico-militar. Y esto se desarrolla desde un abordaje teórico que no tiene necesidad de apoyarse en categorizaciones basadas en estéticas, poéticas o concepciones teatrales comunes. En esta investigación se observa que a partir de la dramaturgia corporal de Barea –y desde el emplazamiento que le proporcionaba el Rojas– se pudo dar un espacio resistencial para la identidad de género auto percibida en el tiempo en que los edictos policiales aun tenían plena vigencia reprimiendo a toda persona que en la vía pública se “exhibiera con ropa del sexo contrario”. Gracias a su figura, una buena parte del movimiento social de travestis y trans de Buenos Aires encaró un proyecto de visibilización de sus problemáticas desde una explícita puesta en cuestionamiento a las categorías de género. Luego, gracias a Sancineto y sus pruebas escénicas se da deconstrucción del mandato cis-genérico dentro del campo de la escena local. Pasando por estos puntos medulares, en el desarrollo del trabajo, se ven claramente los modos en que se van conformando esos espacios de resistencia durante el tiempo en que las travestis aun no eran consideradas sujetos de derecho, situación que se mantuvo hasta que se decretó la ley de identidad de género, en el año 2012.

Para concluir, podría decirse que este libro se ocupa de restituir la memoria del universo travesti trans desde la perspectiva historiográfica de la escena nacional y lo hace en distintos planos: desde la advertencia sobre la ausencia de visualidades e imágenes que dejen registro de modo sistemático (Klaudia con K fue la

primera travesti retratada en argentina) de ese universo, hasta la detallada descripción del perfil institucional del Rojas, las participaciones escénicas de Barea y Sancineto y la incidencia de estas poéticas en tanto potencias desestabilizadoras de las formas de representación de las identidades sociales normativas, es decir, como verdaderas *Deformances escénicas*.