

## **Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo**

Pamela Brownell\*

CONICET-UBA-AINCRIT

[pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

Ezequiel Lozano\*\*

CONICET-UBA-AINCRIT

[lozanoezequiel@gmail.com](mailto:lozanoezequiel@gmail.com)

**Resumen:** En el marco de complejización de las formas autobiográficas y documentales en la escena teatral actual, nuestro trabajo reflexionará sobre las estrategias puestas en juego en algunas performances recientes de dos artistas trans. Nos interesa pensar los diferentes modos del yo en estas puestas autobiográficas, tomando en cuenta la multiplicidad de instancias enunciativas propia del teatro. Partimos de dos figuraciones que nos permiten delinear algunos conceptos generales: "dar voz", vinculada a la práctica documental y "ser voz", más ligada al campo de la performance. Mediante este trabajo se considerarán, también, aspectos ligados a la problemática testimonial y al cuestionamiento al binarismo de género.

**Palabras clave:** Autobiografía – Performance – Teatro documental – Transgénero – Binarismo de género

**Abstract:** In the context of increasingly complex autobiographical and documentary practices in the contemporary theatrical scene, our work approaches the strategies displayed in some recent performances of two transgender artists. We are interested in the different forms of the self involved in these autobiographical expressions, considering theatre's multiple instances of enunciation. We use two figures to outline some general concepts: "to give voice", linked to the documentary project, and "to be a voice", closer to the field of performance art. This analysis will also consider the problem of testimony and the questionings to gender binarism.

---

\* **Pamela Brownell** es licenciada en Artes (UBA) y en Periodismo (UNLZ). Es doctoranda de la Universidad de Buenos Aires y becaria del CONICET. Actualmente investiga principalmente las prácticas documentales y biográficas en el teatro contemporáneo. Trabaja como docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en la cátedra de Análisis y crítica del hecho teatral. También participa del Observatorio de Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación.

\*\* **Ezequiel Lozano** es licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo el título de Doctor en el área de Historia y Teoría de las Artes en esa misma facultad. Es becario del CONICET. Cuenta con experiencia docente en los niveles de enseñanza terciaria, media y primaria. Actualmente se desempeña como docente en la materia "Análisis y crítica del Hecho Teatral" en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). A su vez, es actor y director teatral.

**Keywords:** Autobiography – Performance – Documentary Theatre – Transgender – Gender Binarism

### Introducción

*Lo personal es político.* Esta conocida consigna feminista que continúa siendo hoy un lema vital en las luchas antipatriarcales devela un cruce de coordenadas central en el que se ubican las experiencias escénicas a las que queremos dedicarnos en esta ocasión. Se trata de dos propuestas en las que el centro de la escena es ocupado -literal y simbólicamente- por artistas trans. Ambas, desde distintos marcos poéticos, ponen en juego estrategias autobiográficas y documentales en sus performances, desde las cuales invitan a un acercamiento crítico a cuestiones como la identidad, la violencia, el deseo, la construcción del propio relato de vida. Nos interesa, entre otras cosas, el cuestionamiento al binarismo de género que plantean y el modo en que señalan, con sus prácticas, las complejidades que implica la noción de testimonio.

Esas dos experiencias en las que deseamos detenernos son: 1) *Effy ofrece sexo oral*, fases Cero y Uno (2012), de la performer Elizabeth (Effy) Mía Chorubczyk, y 2) *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009) del Grupo Banquete escénico, protagonizada por (y basada en la vida de) Camila Sosa Villada. Se trata de una producción cordobesa que se ha repuesto numerosas veces desde su estreno y que concretó varias funciones en Capital Federal. Aclaramos que si bien nos parece inapropiado, hoy, referirse a la identidad travesti en masculino, respetamos aquí el uso del término que propone la producción escénica en cuestión.

Como una primera apreciación, podemos decir que, lejos de la objetualización histórica y de ser habladas por otrxs, la presencia de las mujeres trans en los escenarios da cuenta de múltiples avances sociales. No sólo por la militancia de los colectivos que defienden estos derechos sino por las transformaciones en el imaginario de las y los espectadores.

En este sentido, surge la imagen de una voz que empieza a encontrar canales para ser escuchada. O que al menos ha ganado visibilidad en su

búsqueda de esa escucha. Y considerando que nuestra intención hoy es hablar de prácticas autobiográficas en el teatro, nos parece pertinente tomar a la voz como eje, ya que podría pensarse como uno de los soportes principales del yo en escena. La voz supone ese cruce entre cuerpo y palabra que nos ubica inmediatamente en el centro de la experiencia teatral.

### Una voz/Muchas voces

En los dos casos elegidos confluyen distintas formas escénicas propias de las búsquedas autobiográficas en el teatro. En particular, identificamos procedimientos ligados a la performance (entendida como la traducción española del *performance art*) y al teatro documental, especialmente en su línea más difundida en nuestro país: el Biodrama a la manera que fuera concebido por Vivi Tellas. Podríamos distinguir que el trabajo de Effy se encuentra más cerca del polo performático mientras que *Carnes tolendas* se vincula más con lo documental y de hecho se inspiró en la propuesta de Biodrama. Sin embargo, en este par de propuestas artísticas se cruzan estrategias y sentidos de ambas tendencias.

Pensando en las características de cada una, diríamos que, por un lado, en la performance se exalta el aquí y ahora y se llama la atención sobre la presencia de cada performer en escena: su cuerpo, su voz, aquello que él/ella es. Por eso nos referimos desde el título de este trabajo a la figura “*ser voz*”. La voz no sólo se tiene, se usa y se expresa. En escena, el performer es esa voz. Es su materialidad, su sonido, y también su palabra y sus sentidos. El teatro documental, por su parte, se caracteriza por el gesto de traer a escena a otros. Sus palabras, sus voces, sus rastros. Por eso lo pensamos vinculado a la idea de “*dar voz*”. En el desarrollo de nuestro trabajo veremos el modo en que las dos figuras que contrastamos -*ser voz* (vinculado a la performance) y *dar voz* (en relación con el teatro documental)- entran en juego en estas propuestas.

En cuanto al vínculo entre autobiografía, performance y cuestiones de género, hay allí una relación productiva que no es para nada nueva, aunque continúa reinventándose una y otra vez. Según sostiene Deirdre Heddon, aunque lo autobiográfico ya había empezado a aparecer previamente en la

performance, es a comienzos de los setenta cuando su potencial político es descubierto y desarrollado por las prácticas del movimiento feminista de la segunda ola, constituyéndose en un aporte muy significativo al desarrollo de estas formas escénicas en general.

La performance autobiográfica era vista por las feministas “como una forma de revelar esas vidas que, de otro modo, eran invisibles, de resistir la marginalización y la objetualización, y de convertirse, por el contrario, en sujetos hablantes con capacidad de agencia propia”<sup>1</sup> (Heddon 2-3). Por eso, remarcando la interconexión ineludible entre lo autobiográfico y lo político, Heddon se pregunta:

¿Quién habla? ¿De qué se habla? ¿Qué tipo de vidas se representan, se discuten, se imaginan? La amplia mayoría de las performances autobiográficas se han ocupado de usar la arena pública de la performance para “alzar la voz”, intentando hacer visibles a sujetos negados o marginalizados, o para “responder”, apuntando a desafiar, discutir y problematizar las representaciones y supuestos dominantes sobre esos sujetos.<sup>2</sup> (20)

La autora sostiene que en la performance, donde performer y espectador comparten tiempo y espacio, el potencial político se manifiesta en que la vida escenificada resuena en el ámbito público. Se trata de voces que adoptan la forma autobiográfica como herramienta en su lucha por la emancipación.

Este vínculo de la performance autobiográfica y una perspectiva de género es identificado a su vez en la escena de nuestro país por Beatriz Trastoy, quien en su trabajo sobre los unipersonales de los 80 y 90 destaca el hecho de que aquí también se evidenció una marcada preeminencia de las *autoperformances* femeninas.

Veamos, entonces, los casos

---

<sup>1</sup> [Traducción de Pamela Brownell]. El texto original es: “[A]utobiographical performance was regarded by women as a way to reveal otherwise invisible lives, to resist marginalisation and objectivisation and to become, instead, speaking subjects with self-agency”.

<sup>2</sup> [Traducción de Pamela Brownell]. El texto original es: “The autobiographical and the political are interconnected. Who speaks? What is spoken? What sorts of lives are represented, contested, imagined? The vast majority of autobiographical performances have been concerned with using the public arena of performance to “speak out”, attempting to make visible denied or marginalised subjects, or to “talk back”, aiming to challenge, contest and problematise dominant representations and assumptions about those subjects”.

### **Caso 1: Ser voz, dando voz a múltiples testimonios**

La performer y artista visual Elizabeth (Effy) Mía Chorubczyk, en el marco de un evento titulado *Temporada Nuclear 2*, presenta, en 2012, las fases Cero y Uno del proyecto *Effy Ofrece Sexo Oral*. La Fase Uno se desarrolla como performance interactiva en formato paralelo al evento que cuenta con la participación de varios artistas. En un lugar apartado, Effy recibe individualmente a quien quiera recibir sexo oral. Antes de entrar el o la participante elige la duración del servicio. Una vez dentro y sentado/a, Effy le pone unos auriculares que están conectados a un reproductor, le abre las piernas, se arrodilla ante la persona obligándola a que le sujete el pelo a ella. Posiciona el reproductor de mp3 en su boca, aprieta *play* y mira al participante mientras le masajea las piernas hasta que le notifique del fin del servicio. Como explica la artista (Chorubczyk s/p), los diferentes audios son historias verídicas de violencia sexual dentro de ámbitos cotidianos narradas en primera persona donde Effy se apropia de la historia y la presenta como suya. Todos los audios comienzan con "Mi nombre es Elizabeth, pero todos me conocen como Effy..." y terminan con la frase "Fin del sexo oral". La Fase Cero se trata del servicio más largo (4 minutos) que se ofrece de manera grupal. Ella lo lee descubriendo su genitalidad, con su nombre escrito en el vientre (con labial rojo), narrando la violencia que experimentara en su propio cuerpo.

Consideramos que esta performance –y su potencia política- pueden pensarse en el marco del abordaje que propone Leonor Arfuch para entender la significación de las prácticas autobiográficas contemporáneas. Según afirma la autora:

[E]l énfasis biográfico de la cultura contemporánea, esa búsqueda de autenticidad vivencial, aún con sus excesos de visibilidad mediática, puede ser visto no simplemente como afán narcisista o voyeurista, afición posmoderna a los "pequeños relatos" o mera tendencia estética o estilística, sino como compensatoria frente a la uniformidad, el anonimato, el aislamiento de la vida actual, como necesidad de afirmación de una subjetividad cambiante, sujeta a las transformaciones de la globalización, a las derivas migratorias, a la desarticulación de trayectorias convencionales en el mercado de

trabajo, a la incerteza de los proyectos de vida, en fin, a los dilemas de la reconfiguración identitaria de nuestro tiempo. En esta perspectiva, los “accidentes” biográficos singulares no hacen de cada vida una excepción sino un acontecer situado en una historicidad compartida.

Es respecto de esa historicidad que la cuestión se torna inmediatamente política: si bien la autorrealización personal no está sobredeterminada por el contexto, tampoco es posible “por fuera” de él (...) (26-27)

Esta historicidad compartida es central en los testimonios a los que Effy les da voz. La propia performer se expresa en la convocatoria para recolectar testimonios diciendo: "El arte por suerte es un medio para transformar lo horrible en útil" (Chorubczyk s/p). En este caso, Effy les da la su propia voz para transformarse –ella misma- en esas voces dadas/recibidas. Esto ocurre en un contexto donde los gestos corporales remiten al encuentro sexual y las narraciones oídas a situaciones de violencia. Effy puede ser vos, ser todxs, porque hace suya -a través de una puesta en cuerpo- la vivencia relatada de una víctima de la violencia, reconocible de modo inmediato por quien –como receptor/a- pone su cuerpo (que también es parte del entramado social generador de esas escenas relatadas al oído).

En la misma convocatoria lo explicita: "Yo presto mi cuerpo y mi identidad para que esas historias no queden en el silencio. Me enfrento a desconocidos, y no doy espacio a que llegue su opinión/juicio a la persona vulnerada. De este modo es un intercambio. Vos me das tu historia y yo te doy el medio más seguro que esté a mi alcance para que no lo cargues sola" (Chorubczyk s/p).

En esta performance, el testimonio se hace voz en el cuerpo de Effy, en sus gestos de provocación-sumisión-erotización como desafío de la escucha. La voz que testimonia lo hace provocando una tensión en el cuerpo que presta oídos. La palabra citada que *da voz* evoca tácitamente -en su propia aparición- a integrantes de un colectivo: el de las víctimas de violencia sexual en general y el de las personas trans violentadas por un sistema transfóbico en particular. Ese matiz documental -otros hablan a través de Effy- le otorga algo de rito ancestral, del teatro más primitivo donde el personaje (*personare*, “retumbar”)



es una máscara que hace vibrar en los demás voces que hace propias. La máscara también aparecerá en el caso que sigue pero en otro sentido.

### **Caso 2: Dar voz a otrxs para dar cuenta de la particularidad de mi voz construida por miles de voces**

Pasemos al otro caso y detallemos a continuación algunas características de *Carnes tolendas*. Según la sinopsis de la propia producción de la compañía Banquete Escénico, la protagonista, Camila Sosa Villada, ofrece *testimonio* de su identidad travesti. La puesta en escena de María Palacios es despojada, minimalista, dejando ver en primerísimo plano la entrega actoral de Camila que, no sólo presenta su propio yo en escena, sino que representa diferentes personajes que la han interpelado. Esta alternancia continua de voces es un nodo primordial del montaje de elementos de diversa procedencia que propone la dramaturgia de *Carnes tolendas*. La voz de Camila se intercala con las voces de los personajes de Lorca a través de una interpretación vocal con dialecto español, que a su vez refieren a (y por momentos se entremezclan con) voces escuchadas que interpelaron la historia de vida de la actriz, su construcción de una identidad travesti (las voces de su padre y su madre, principalmente).

El título de este unipersonal refiere a un término propio de la Cuaresma que indica la idea de la “supresión de la carne”, tópico que cuaja muy bien tanto con ciertos aspectos de la dramaturgia de Federico García Lorca como con la moral cristiana presente en los discursos que el contexto de crianza familiar le trató de imponer a la protagonista. Así, mediante la alternancia ya señalada, las citas a la protagonista de *La Casa de Bernarda Alba*, quien a toda costa quiere mantener dictatorialmente un orden moral, se ligan con las frases paternas oídas en la casa familiar de Camila cargadas de autoritarismo. De igual modo, los sufrimientos de Yerma por no poder quedar embarazada, en el texto homónimo de Lorca, son una vía intertextual para pensar sobre dos tópicos escasamente unidos en el imperio heteronormativo reinante: travestismo y maternidad. Presenta un uso más paródico la cita a *Doña Rosita la soltera*, que le permite adentrarse en el tópico amoroso para, a continuación, escenificar el

éxtasis sexual en la famosa escena del escape por el bosque de los enamorados de *Bodas de sangre*. En esa última escena, el juego escénico se da en la representación del binarismo de género a partir de la interpretación de Camila de ambos personajes, Leonardo y la Novia, logrando que lo femenino y lo masculino se alternen hasta fundirse, del mismo modo que lo hacen las voces en la puesta. Utiliza un procedimiento semejante cuando autobiográficamente representa los dichos de un ex-novio mediante el juego de un libro sobre su boca (que se abre y se cierra al “decir”). Este elemento metonímico habilita un juego que evidencia el imperativo binario del género. Casi al final de la obra echa a su ex de lo que Camila define como el “espectáculo de mi vida”; esto lo hace es a través del gesto de patear el libro.

Desde esta misma lógica, se evidencia en escena una cita explícita al texto “Confesiones de una máscara” de Mishima para que, mediante la acción de maquillarse/desmaquillarse Camila pueda titular una secuencia de la obra con un autorreferencial: “hoy vengo a ofrecerles la construcción de mi máscara”. El cambio de vestuario desde el traje negro y rojo lorquiano hacia un vestido contemporáneo y seductor referido al yo enunciador de Camila junto a la acción del maquillaje antedicha dan cuenta de la *performatividad de género* para llegar a hablar de modo más directo sobre la identidad travesti. La directora, que a su vez acompaña a Camila en escena con intervenciones principalmente musicales asevera: “Travesti en francés quiere decir caricatura. Caricatura, etimológicamente significa carga. ¿qué es lo que carga un travesti en los robustos hombros que le da la naturaleza?”. Esta secuencia de *Carnes tolendas* vincula la idea de máscara como una carga, a la performatividad como una caricatura de sí. Tal vez sea una justificación del despojo de la puesta tanto como del desnudo breve final de Camila quien expone su cuerpo travesti, un tratar de despojarse de capas y máscaras para reconocer a otra persona como un igual. La supresión de la carne, de lo carnal como máscara de nuestra performatividad social, anula los discursos que enmascaran los cuerpos y nos iguala.

**Dando voz/ siendo voz**

Volviendo sobre la idea de la voz/las voces en escena y la forma en que se vinculan al yo de quien toma la palabra, cabe detenernos un momento en la especificidad de la enunciación teatral. Más allá de la complejidad de voces que se ponen en juego en las formas literarias de la autobiografía, sus formas escénicas suponen una complejización aún mayor teniendo en cuenta la naturaleza colaborativa del teatro y la consiguiente multiplicidad de instancias enunciativas que ésta implica. En palabras de Beatriz Trastoy:

[E]n el teatro, la voz y el cuerpo conforman el sostén material de la diégesis, aunque no de manera exclusiva. De hecho, mientras que en la literatura escrita el autor-enunciador es una única persona (...), en la práctica teatral la cuestión de la identidad se ve resignificada dada su peculiar enunciación plural. Además del actor/narrador, autor, director -los que en ocasiones pueden coincidir-, inclusive en los casos de espectáculos sumamente despojados de artificios visuales y sonoros, en la puesta en escena participan escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, maquilladores, peinadores, musicalizadores, entre otros. (Trastoy 170)

Esto puede pensarse sobre todo en el caso de *Carnes tolendas*, que se armó a partir de un trabajo conjunto entre la directora y la actriz, y que tiene además una nutrida ficha técnica que da cuenta de muchas otras participaciones en el diseño de los distintos aspectos de la puesta.

Ya mencionamos al describir las dos propuestas que en el nivel de los enunciados se cruzan muchas voces: fuentes testimoniales, discursos sociales / familiares, intertextos teatrales y otros. Ahora sumamos la consideración de que en el nivel de la enunciación, también las voces se multiplican.

¿Quién habla, entonces, en estos testimonios escénicos? ¿Cuál es el yo al que se referiría el *auto* de autobiografía? Y otra cosa: ¿sólo la palabra testimonia? ¿O también los cuerpos, las voces, las formas de contar una historia o de idear una performance?

Una sola cosa es segura: la presencia en escena de las performers. Ellas están ahí *siendo* una voz. Y también están *dando*, desde ese lugar, una voz a otrxs. De alguna manera, otrxs hablan a través ellas. Otras mujeres trans pero también, más en general, el conjunto de quienes son marginados por los discursos hegemónicos y víctimas en sus cuerpos de sus violencias.

## Conclusión

Para terminar, retomamos aquella idea de la que partimos sobre la politicidad de lo personal para preguntarnos sobre ella y pensarla en particular en los casos que hemos comentado.

En el marco de la trivialización del discurso de la intimidad a partir de su explosión en el marco de los medios masivos de comunicación, las redes sociales y las nuevas tecnologías en general, Heddon se pregunta si podemos seguir afirmando que lo personal es político. Creemos que es un debate válido para continuar en futuras reflexiones. Mientras tanto, tal como ella concluye respecto del corpus con el que trabaja, podemos sostener que en el caso de las dos experiencias aquí abordadas ciertamente sí lo es.

En principio, las performances aquí mencionadas comparten un sentido de politicidad común a distintas prácticas (auto)biográficas, que se vincula, como decíamos siguiendo a Arfuch, por un lado, con el modo en que cada relato de vida implica un cuadro de situación y una toma de postura respecto de una historicidad compartida, y, por otro, con que el gesto biográfico tiene una carga contrahegemónica en el contexto cultural actual de despersonalización creciente.

A su vez, estos casos - la performance de Effy, con su denuncia a la violencia de género y sexual, y *Carnes tolendas*, en su crítica a la transfobia y la homofobia- tematizan problemáticas sociales que desean poner en discusión. Y, más allá del contenido reivindicativo que tengan, ya el hecho de acercar al espectador a una experiencia que permita evidenciar el impacto de los discursos sociales en los cuerpos, y especialmente en cuerpos marginalizados, supone un potencial político.

Luego, en función tanto de sus enunciados como de sus procedimientos formales, es político el modo en que invitan a cuestionar la subjetividad, evidenciando la multiplicidad de dimensiones que intervienen en la construcción identitaria. En estas experiencias, el yo queda expuesto como un espacio de intersección de voces. Retomando las figuraciones de las que partíamos, deberíamos, en realidad, hablar de “dar voz, ser voces”.

Por último, *Effy ofrece sexo oral* y *Carnes tolendas* constituyen una intervención en el discurso social que apunta a ampliar el marco de lo pensable

y decible. Ambas dan batalla a un contexto heterosexista y homonormativizado siendo voces trans que afirman su vitalidad tanto como su carácter de víctimas de una sociedad excluyente y discriminadora. El testimonio propio y ajeno se transforma en una multiplicación de voces de una escena inclusiva que da voz y transforma lo personal (de muchxs) en una teatralización que sigue dando lucha política y que -lejos de la re-victimización- opera como empoderamiento de esas voces y como señalamiento de las tramas de transfobia que el heterosexismo pretende invisibilizar. Por todo lo señalado hasta aquí consideramos que en el contexto actual, la autobiografía trans es política y su presencia en escena, una urgencia.

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor. "Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea". *Estéticas de la intimidad*. Ed. Lorena Amaro. Santiago: Instituto de estética, 2009. 17-28. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Berkins, Lohana (Comp.). *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Buenos Aires: A.L.I.T.T., 2007.
- Canton Ursula. *Biographical Theatre. Re-Presenting Real People?* Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Chorubczyk, Elizabeth Mía. "Effy ofrece sexo oral". <http://www.ffyofrece.blogspot.com.ar>. Consultado el 03 de junio de 2014.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Forsyth, Alison; Chris Megson (Eds.) *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Croydon: Palgrave Macmillan, 2009
- Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Lacombe, Andrea. "Dar cuenta de lo indecible". *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. Comps. flores valeria y tron fabi. Neuquén: La Mondonga Dark, 2013, pp. 195-201.



Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013

Trastoy, Beatriz. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva generación, 2002.