

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y
Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 1

**ARTES, DEMOCRACIA
Y DERECHOS HUMANOS**



EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y

DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES

Cuerpos encarnan poéticas femeninas. Gambas al Ajillo

Alcira Serna (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Como parte de la investigación para mi tesis del Doctorado en Artes, cuyo tema es: *Mujeres, parodia y deconstrucción patriarcal. Gambas al Ajillo, una marca de género en el teatro “under” porteño de la postdictadura*, en esta ponencia se busca reflexionar sobre la propuesta poética del grupo Gambas al Ajillo, como parte integrante del *under* de la Ciudad de Buenos Aires luego de la apertura democrática, teniendo en cuenta sus rasgos, coincidentes con el canon múltiple, representativo de la época y con las propias marcas personales.

Se analizarán sus espectáculos tanto en sus elementos formales como en los discursivos, para ponerlos en diálogo con la perspectiva de género, para lo cual se considerarán recursos característicos de su poética, como la ironía, el humor negro y el *clown*, y cómo sus cuerpos ponen de manifiesto la denuncia y la crítica al modelo social. Así como también cuestionan la concepción patriarcal, que coloca el cuerpo femenino como objeto de exposición y consumo.

Gambas al Ajillo fueron un representante emblemático de la mirada de género en la segunda mitad de la década de los ochenta, integrado por mujeres, uno de los pocos en aquel contexto que poseía esta composición, característica que mantuvieron y defendieron

durante toda su trayectoria grupal, más allá de que trabajaron en algunas de sus producciones con “el ajillo” Miguel Fernández Alonso. Construyeron en sus espectáculos, y a través de sus cuerpos ex-puestos, un discurso propio y femenino, que las distinguía de otros espectáculos de la época, produciendo disrupciones discursivas y poéticas.

Palabras clave: Gambas al Ajillo; Género; Cuerpos; Teatro *under*; Postdictadura.

Gambas en el *under*

Con la recuperación, en nuestro país, de la democracia en diciembre de 1983, el devenir cultural y artístico floreció en las calles, y esto provocó que el período se conociera como “primavera democrática”. En el campo teatral, esta explosión creativa se produce con los artistas en las calles, que salieron para expresar con fuerza todo aquello que la dictadura había cercenado. Así mismo, surgen nuevos espacios teatrales cerrados, que van a contener a los grupos que fueron surgiendo y que no respondían a las características de los teatros tradicionales. Cualquier lugar se podía volver “teatro” y así se convirtieron cafés, discotecas, galpones, sótanos, muchas veces improvisados escenarios, pequeños o muy amplios.

Mencionaremos algunos: Parakultural, New York City, Centro Cultural Ricardo Rojas, La Trastienda, Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Babilonia, Cemento, Parakafé, Freedom, Palladium, Oliverio Mate Bar, El Parque, El Dorado, El Taller, Medio Mundo Varieté.

Tanto estos espacios cerrados como las calles que se habitaron de artistas fueron el albergue de los grupos que, conocidos como los “del *under*”, desarrollaron nuevas formas de expresión que no respondían a los modelos teatrales tradicionales y consagrados.

Las propuestas teatrales que desarrollaron se dieron a través de la formación de grupos, entre otros mencionaremos a Los Melli, El Clú del Claun, Grupo del Teatrito, Urdapilleta-

Tortonese-Barea, La Organización Negra, Los Macocos, La Banda de la Risa, Los Kelonios, Peinados Yoli, La Pista 4, Las Bay Biscuit, Los Pepe Biondi y, desde ya, Gambas al Ajillo. Su forma de producción fue autogestiva, “los creadores del nuevo teatro asumen su condición de ‘teatristas’, es decir, su estado de disponibilidad para no encuadrarse en roles de autoridad específicos y fijos (director, autor, actor, etc.)” (Dubatti, 1995, p. 28).

Presentaron originales maneras de expresión, que en términos de Dubatti (1999) se conforman como un “canon de la multiplicidad”, ya que cada grupo proponía una estética propia, creando así, en términos del mismo autor, un “teatro de la des-totalización”, caracterizado por la diversidad y heterogeneidad. Esta heterogeneidad fue constitutiva también de su público, el cual estaba constituido por distintas generaciones y sectores sociales.

Sin embargo, a pesar de esta diversidad, podemos encontrar rasgos comunes. Estos grupos abrevaban en tradiciones actorales del teatro nacional, mayoritariamente presentaban textos propios, creados por medio de la improvisación o basándose en textos clásicos para elaborar una nueva textualidad, también trabajaban desde la técnica del *clown*, la danza, la *Commedia dell’Arte* y hasta el alpinismo⁵⁰. El cuerpo toma el centro de la escena, que se hermana con el humor. Este último unido a la parodia, tan es así que Pellettieri (2002) lo va a denominar “teatro de parodia y cuestionamiento”, oponiéndose al teatro “serio”, cuestionador, testimonial, para tratar de imponer el puro juego, la búsqueda del efecto de la risa. Sus propuestas artísticas desdibujaron los límites disciplinares para conjugarse con otras formas como la *performance*, lo *kitsch*, el circo y la danza, originando una ruptura con el canon establecido y creando en nuestro país nuevas poéticas.

⁵⁰ La Organización Negra fue el grupo que incorpora en sus espectáculos la técnica del alpinismo.

Surgida de lo profundo, fue una irrupción creativa de libertad, irreverente, y que exteriorizó la necesidad de expresión. En algunos casos escapando y denunciando el canon hegemónico: heteronormativo y binario.

NO SOLO PICANTES GAMBAS

El grupo Gambas al Ajillo estaba integrado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner. Se conformó en el año 1986 y su último espectáculo fue presentado en 1994⁵¹. Este grupo realizó cinco espectáculos en sus ocho años de duración: *Gambas al Ajillo I* (1986), *Gambas al Ajillo II* (1987), *Gambas al Ajillo Varieté* (1988), *La Debacle Show* (1990, Teatro Empire, dirigidas por Antonio Gasalla) y *Gambas Gauchas* (1994, Teatro Maipo, dirección Helena Tritek), este último sin la presencia de Verónica Llinás y contando como actores invitados a Gabriel Goity y Andrea Politti.

Si bien su primera presentación fue en el Bar El Taller, el espacio que adoptarán como propio será el Parakultural, lugar que determinó su propuesta estética. Allí estrenaron todos sus espectáculos, salvo el último: *Gambas Gauchas*. Pero el “Para” no fue el único lugar donde actuaron, sino también lo hicieron en Cemento, el Centro Cultural Rojas, diversos bares y discotecas. Luego de bregar, desde su constitución como grupo, por su profesionalización en el circuito consagrado, en 1990 lograron llevar *La Debacle Show* al Teatro Empire, dirigidas por Antonio Gasalla, para culminar sus presentaciones en el Teatro Maipo.

Gambas al Ajillo fue uno de los pocos grupos del período donde la mayoría de sus integrantes eran mujeres⁵², formación paradigmática para ese momento del arte teatral.

⁵¹ En su primer año estuvo integrado también por Viviana Pérez.

⁵² Miguel Fernández Alonso, “el ajillo” como ellas lo llamaban, se incorpora como actor invitado en el segundo año, trabajando hasta la presentación de *La Debacle Show*. Él participaba en números individuales y

Los espectáculos que crearon estaban conformados por partes, que llamaremos números, independientes entre sí, lo que les permitía realizar el espectáculo cambiando el orden, sumando un nuevo número, así como también llevar solo un fragmento a diversos lugares (como *pubs*, discotecas, etc.). Esto les brindaba la posibilidad de ser vistas por más público, difundir más su trabajo y además ganar un dinero “extra”, ya sea tanto para el grupo en su totalidad como para algunas de ellas.

En ellas, la ruptura se revela en lo discursivo tanto como en lo formal. En cuanto a esto último, se sostiene en las raíces del humor, la técnica del *clown*, la utilización de la danza y la estructura circense creando una forma de significación nueva para aquellos años, autónoma de las normas del “buen teatro” y a su vez en comunión y diferenciación con otros grupos del momento.

Entre los recursos actorales que utilizaron de la técnica del *clown* se mencionarán: la triangulación, al quedarse paradas en silencio frente al público manteniendo su atención, como lo hacen en *Las escarapelas*. Los golpes no faltaban, pero no estaban asociados al típico cachetazo, sino que eran presentados desde distintas variaciones como pisotones, empujones, etc., e inscribiéndolos en lo argumentativo. Esto puede verse en *El bolero*, donde el humor negro se entrelaza con la crítica para denunciar la violencia hacia la mujer. También jugaban con las caídas y el equilibrio como en *Las sifilíticas*. Ambos recursos se enlazan en *Maltratadas*, donde las actrices (Flechner, Market y Gabin) se dan golpes y provocan caídas para hablar nuevamente sobre la violencia de género.

La presencia del deseo sexual en el personaje de Arlequino en la *Commedia dell'Arte* se encuentra en *El sillón* y también en *Si te vas*. En este último, por medio de los movimientos sexuales que realiza Llinás al montarse sobre Market. El elemento escatológico no podía dejar de presentarse, en *Gerishoping*, el personaje que hacía Flechner, luego de beber una

mayoritariamente utilizaba el travestismo, jugándolo hasta tal punto que costaba descubrir su “masculinidad”, como cuando abría la parte del espectáculo con *Las monjas*.

botella de sidra, cerraba la acción con un eructo. Lo procaz también aparece en *Las escarapelas*, al rascarse la vulva o cuando arman un pene con sus brazos entre las piernas de las compañeras, quienes sostienen las escarapelas a modo de testículos. En el caso del grupo, lo grosero se presenta desde una escalada hacia “lo porno” denominado así por Gabin (2001) en su libro. La cita de lo “prohibido” comenzaba, por ejemplo, en *El sillón*, con Verónica frotándose por todo su cuerpo un paquetito y el tono iba subiendo para llegar a *Streap*, donde Gabin bailaba mientras se iba sacando la ropa hasta quedar desnuda. El número tuvo que modificarse por un esguince que sufrió Gabin y el baile erótico comenzó a jugarse con una boa de látex que parecía moverse sola, la actriz la pasaba entre sus piernas y la enroscaba por su cuello hasta que terminaba con su cabeza hacia abajo apuntando hacia el ombligo como metáfora del encuentro sexual. Este bloque “hot” finalizaba con una canción, escrita por Gabin e interpretada por Llinás. Su letra⁵³, sin metáforas, y que enunciaba de manera directa la carnalidad del deseo, se jugaba desde el contraste con la acción de Verónica, que iba descomponiendo su gestualidad y de comenzar sensual terminaba en deforme. En términos de Dubatti, utilizaban la “mezcla de rasgos de enunciación de un determinado discurso con el contenido del enunciado de otro” (1990, p. 76), combinando así, con desenfado, la exhibición, contraponiéndola con elementos de humor negro o contradiciendo el discurso con el cuerpo o bien el cuerpo con el objeto. Este punto es importante en su poética, ya que en esta contraposición alteraba la representación del mundo “femenino” de aquel momento, exhibiendo y exponiendo el deseo, la carnalidad, quebrando así con la tradicional visión de la mujer por medio del humor y del uso de la contradicción.

⁵³ Un beso en la boca no es nada/Si no está la lengua y se mueve con babas./Dámela que la muerdo y chúpame los labios./Te amo, te deseo, te quiero, te la chupo./A vos/Quisiera sentirte el bulto./Que me apoyes y refriegues los huevos./Y así empezar a buscar la cremallera./O los botones de tu bragueta./Más luego a las tetas/Andá que están duras/Masajea los pezones/Con la otra mano tócame abajo y hace/La bombacha a un lado/Sin tirar de los pendejos./¡Que duelen!/Y mientras te agarro el pijo/Bien duro/Y te corro la piel a un costado/Y te meto la lengua en tu agujero/Y por el frenillo te sobo los huevos./¡Qué ricos!/Me mojo, me chorreo/¡Pero no me la pongaaaaas...!

El canto fue un lenguaje que estuvo presente en casi todos sus números, realizado en vivo y algunas veces por medio del *playback*. Las canciones podían ser compuestas especialmente para el número a representar, como el caso de los boleros de Carmen Baliero: *El abrazo* y *Ya comprendo, el cariño no es eterno*, o interpretaban canciones consagradas, pertenecientes a la década de los sesenta y principios de los setenta, como *Calor* o *Decí por qué no querés*, de Palito Ortega o bien *Soy rebelde*, de Manuel Alejandro, o *Amar amando*, de Horacio Guarani. El contrapunto volvía a estar presente, en este caso entre la letra y la acción. También modificaban las letras para producir un juego cómico que invertía el sentido, produciendo la eficacia del gag. Por ejemplo, en *Las mañanitas*, cambian el último verso para decir: “la puta que te parió”, y para *Amar amando*, interpretada por Miguel Fernández Alonso, “armar, armar, armar, armar de frente”, ambas variaciones producían la risa en los espectadores.

La acrobacia fue una disciplina que trabajaron en los diferentes espectáculos y podía presentarse en varios de sus eslabones. Utilizada como medio de expresión, donde la destreza que mostraban quedaba incorporada a la trama que llevaban adelante. Estaba puesta al servicio del humor y no para demostrar el virtuosismo de la pirueta, aunque este no dejaba de manifestarse. Un ejemplo se puede encontrar en *Las sifilíticas*, donde el impacto, para el público, parte de lo que narran esos cuerpos fragmentados, que se asumen como “normales”, y no por las acrobacias que despliegan sin dejar de producir efecto.

En sus espectáculos, hay un predominio del cuerpo sobre la palabra, la cual aparece mayoritariamente por medio de las canciones, rompiendo con esta característica en su último espectáculo: *Gambas gauchas*. Esta preminencia, coincidente con los otros grupos del *under*, deja ver la necesidad de presentar otras formas centradas en la preminencia de la figura del intérprete, que claramente rompía con la visión tradicional del teatro asociada al texto dramático. El cuerpo era mostrado desde la comicidad, más allá del contenido, se construía afeándose, travistiéndolo o exponiéndolo desnudo, borroneando así, desde el

efecto cómico, su expresividad cotidiana, para revelar la representación. Siguiendo a Dansilio, se puede ver “el abandono de los métodos clásicos de construcción de personaje y una valoración de la improvisación [...] ponía en cuestión la distinción clásica entre el actor y el personaje en escena” (2019, p. 149).

La actuación se basaba en el uso preeminente del cuerpo, jugando con la deformidad y animalización propia de la comicidad y el grotesco. Pero incorporaba la cita de otros géneros del espectáculo, considerados “menores”, como el cabaret o el *show* de *strippers*. Para este último, es un recurso que utilizaban en varios de sus números, ya sea parodiando a estos *shows*, o bien utilizándolo para poner de manifiesto la crítica a las instituciones como en *Las monjas*.

En sus espectáculos, el humor era uno de los elementos estructurantes, en la mayoría de los casos desde el humor negro. Su preminencia lo constituía como parte de su poética. Lo podemos encontrar en el muñeco sin cabeza con el que bailaba Flechner en *El muñeco*, los golpes y pisotones que recibía el personaje de Gabin en *El bolero*, el brazo que se desprendía en *Las sifilíticas*, o en *Gerishoping*, la muerte de todas las internas como fin de número. María José Gabin expresa:

el humor que salía del número era cruel a tal punto que a algunos ni siquiera los divertía, pero continuaba mostrando algo que a lo largo del espectáculo se iba repitiendo: la muerte, el sexo y la violencia estaban en todos y cada uno de los momentos que recreábamos, dejando una sensación en la boca de los presentes que tenía bastante que ver con la acidez (2001, 185).

Esta forma de humor la trabajaban también en contradicción, para producir el efecto cómico entre lo presentado y lo esperable, por ejemplo, en *Las sifilíticas* van a entrar a escena bailando, como si ninguna de ellas tuviera ningún inconveniente corporal, y es desde esta negación que el impedimento se vuelve risible. El planteo parte de una situación

imposible y se desarrolla por medio de recursos cómicos centrados en la contradicción de bailar desde la normalidad y la imposibilidad de moverse de esos cuerpos heridos, mutilados. Las piruetas que realizan esos personajes son un absurdo y es sobre esta tensión que se sostiene el recurso cómico. El uso de la sorpresa no dejaba de estar presente, lo podían mostrar durante la representación o para rematar; en ambos casos era muy efectivo, como por ejemplo el grito de “Atalaya” por parte de Llinás en *Las paisanas* o los estornudos de la actriz en *Las monjas*.

Claramente la comicidad y el humor negro se sostenían sobre la parodia. En sus espectáculos, estaba presente como constante para referir a los lugares sociales establecidos, instituciones, relaciones sociales, tocando al rol de la mujer/esposa/varón/lesbiana, el divorcio, la violencia de género, las relaciones, la vejez, el arte, la Iglesia, la Escuela, los símbolos patrios. Como señala Dubatti, la parodia “busca desnudar en discursos sociales que parecen ‘inofensivos’ aspectos ‘monstruosos’ para de esa manera impugnar los límites de la visión del mundo común (1990, p. 80). Produjeron una relectura crítica de la cual no se podía salir indemne, denunciaban y se revelaban en contra de la doxa y los valores sociales, que empezaban a mostrarse en crisis. No obstante, fueron más allá, parodiando los roles masculinos, travestiéndose, poniendo a la luz el dominio del patriarcado, ya sea en *El beso* como en *El sillón* o mostrando, también, la existencia de las disidencias sexuales, cuando Market y Gabin bailaban, provistas de grandes penes de goma espuma con purpurina roja.

Gambas al Ajillo se atreven a jugar con el travestismo, así como lo hicieron artistas de su época como Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Batato Barea, Los Melli, Los Macocos, entre otros. Esto conformó parte de sus recursos artísticos, pero ellas lo utilizaron para exponer la dominación masculina, el deseo femenino, la violencia hacia las mujeres, es decir, desde una perspectiva de género.

Produjeron, como resultado de su creación, una nueva significación poética, constituida por la conjunción de las formas enunciadas, que eran ya conocidas y consagradas, poniéndolas en tensión entre sí, al combinarlas, y abandonaron la estructura dramática tradicional. Emergió de su trabajo una poética cuyo un entramado se constituía como rizomático (Deleuze y Guattari, 1978), constituido por una sumatoria de fragmentos que no tenían un correlato entre sí y donde sus números no podían leerse desde un sentido unidireccional, como expresa Gabin:

el lenguaje teatral consistía en cortar todo el tiempo la acción dramática y salirse con cualquier cosa. Es que en ese ámbito era imposible tener nada cerrado. La impronta, la improvisación y, sobre todo, el resolver lo inesperado, casi al estilo de la revista porteña, pero con una estética posmoderna del todo vale, era lo que más atracción acusaba y lo que nos diferenciaba de cualquier teatro independiente (2001, p. 57).

Plantearon una forma horizontal de trabajo, sin jerarquías, donde alguna de ellas aportaba una idea y entre todas iban construyendo el número, para convertirlo en un producto grupal. A diferencia del contexto en el cual estaban inmersas, donde la amplia mayoría de los directores eran varones, ellas no querían ningún “otro” imponiendo su criterio y menos aún si era un hombre (Gabin, 2001).

TRAMA SOCIAL, CUERPO FRAGMENTADO Y DESEO

Se considera importante analizar algunos números para poder reflexionar de manera más específica sobre los recursos y posibles sentidos de las propuestas de Gambas. Para comenzar, se tomará *Las sifilíticas*, en el cual actúan Laura Market, Verónica Llinás y María José Gabin. La coreografía citaba de manera paródica “un baile seductor”, a la vez torpe y desarticulado por los impedimentos de los personajes. Exponían la “deformidad” para con ella invertir el sentido del cuerpo normado, a través del humor, y así denunciar a los “cuerpos perfectos” propuestos por la regla social, y contruidos para ser consumidos. Por

medio del humor negro llevaban la propuesta hasta el extremo, donde cada una, durante el frenesí del baile, iba perdiendo alguna parte o exponía su limitación, para exhibir la fragilidad del modelo.

Gambas presentaba su mirada desde la mujer real, cuestionando el modelo ideal, para comunicar que hay otros cuerpos posibles, desde los cuales se podía expresar, jugar y crear. Cuerpo, claramente politizado y anclado en el mensaje social en respuesta a la norma establecida. “Éramos como guerrilleras, la verdad, gente de lucha. Sin ninguna red. Ningún andamio preparado por nadie: solo nuestro sentimiento de rebelión, de rechazo por muchos aspectos del mundo en que vivís” (Flechner en Soto, 2001, s/n).

En *Las sifilíticas*, el cuerpo se presentaba herido, fragmentado, pero sin embargo resistía, bailaba, seguía. Este, a la vez, se transforma en metáfora de aquellos cuerpos recientemente mutilados por la dictadura, que había acabado muy pocos años atrás. Al seguir adelante sin registrar la flagelación de esos cuerpos, la metáfora social toma una nueva significación, refiriendo a todos aquellos que durante la dictadura hicieron oídos sordos a las mutilaciones sociales, sucesos provocados sobre el cuerpo social e individual de los ciudadanos.

Como ya se ha expresado, en sus trabajos aparece el uso del travestismo para denunciar, exponer el dominio del patriarcado. En *El bolero* trabajaron sobre la violencia de género. Llinás, travestida al ingresar al espacio, dejaba muy en claro su lugar, tocándose los supuestos genitales masculinos, gesticulando y moviendo sus brazos. Cantaba desplazándose, siendo “dueño” del escenario y la escena. En este desempeño golpeaba, pisaba, empujaba, tomaba y soltaba a Gabin repetidas veces, hasta ser despojada del vestido y de la peluca, objetos que le daban identidad. La mujer se encontraba en función del “cantante” y, desde la gestualidad, apoyaba las palabras cantadas mientras era maltratada. Nuevamente desde el juego, marcaban la violencia y dominio del hombre sobre el cuerpo de la mujer, quien acompañaba pese a todo.

En el número *El sillón*, la escena, que mostraba a Alejandra Flechner travestida con traje, corbata, anteojos, peluca y bigote, era el detonante de la fogosidad sexual de Verónica Llinás. Componían un retrato deforme de la sexualidad humana al utilizar onomatopeyas y meneos de la animalidad perruna, recursos de la comicidad que provocaban las risas nerviosas del público. En la intriga se mostraba la eyaculación precoz, exhibiendo el poco interés de intercambio sexual por parte del varón. En el caso de la mujer, su deseo era mostrado de manera explícita, exponiendo su calentura, cuestiones que no se manifestaban para la sexualidad femenina de aquel momento. Deseo, además, tanto tiempo reprimido por la dictadura, y que respondía al rol social pasivo adjudicado a las mujeres. De esta forma, rompían con lo esperable de mostrar en un teatro, para legitimarlo desde el espectáculo con y sobre mujeres.

También interpelaron a la Iglesia a través de *Las monjas*, quienes históricamente no tienen voz fuera de las paredes del convento. En el número, las monjas rezaban, pero se distraían, cuando querían enunciar los versículos eran tapadas por una música estridente o cuando iban a recitarlos, lo que se pronunciaba era el sonido de ladridos. Aquí se puede ver una clara referencia a la Iglesia, cómplice del proceso, quien, con el ruido del Mundial 78, tapaba los gritos provenientes de la ESMA y hacía oídos sordos a la humillación y el oprobio que sufrieron los presos de la dictadura al reducirlos a la animalidad.

Por otro lado, el número comenzaba con ellas entrando al espacio, alumbrándose cada una con la luz de una vela, haciendo referencia a la oscuridad del misterio divino. Esa sacralidad se irrumpía por la aparición de la carnalidad involuntaria: un estornudo. Luego, con la aparición de la coreografía, se pasaba por los momentos de la procesión, entronización y éxtasis, mediante un juego circense con una escalera y una piñata que nunca llegaban a colocar en lo alto y se rompía desparramando la purpurina cual bendición del cielo, para finalizar con un juego de *striptease*, quedándose en bikinis cantando *Calor*, de Palito Ortega, exponiendo la desarticulación de un cuerpo normado por la doctrina eclesiástica. Pero las

actrices agregan un nuevo tópico: las divergencias al aparecer desde la acción, casi inocente, el lesbianismo, acercando los cuerpos, toqueteándose como juego.

En las propuestas trabajadas, encontramos que el cuerpo fue usado de manera expresiva a través de la gestualidad y la exageración corporal que las llevó a su consecuente deformación, produciendo una animalización que se relaciona con la forma grotesca, una de las formas que caracteriza la poética que crearon. La parodia se presenta por medio de la elección de los personajes que abordaron, la expresión gestual-corporal, el maquillaje y el vestuario utilizado.

En lo particular, Gambas desgarró el discurso tradicional femenino, el cual habla desde la intimidad y de esta, para enunciar el nosotros social que incluye lo femenino real, no impuesto, y la diversidad sexual.

CONCLUSIONES INCONCLUSAS

Los espectáculos de Gambas al Ajillo se constituyen con el cruce de distintos lenguajes: corporal, verbal, musical y visual, donde cada uno de ellos es inseparable de los otros, pero también irrumpen desde su fuerza femenina.

Desde su poética, la cual omitía el anclaje espacial, convirtieron al espacio “en el mundo y todos sus habitantes”, proclamaron una denuncia de mujeres contra esos valores sociales establecidos que someten, denigran y matan mujeres. Las operaciones formales que utilizaron no parten solo desde los procedimientos del humor y la parodia, sino desde sus propios cuerpos, expuestos desde el desenfado y lo ridículo de las situaciones jugadas. Exponen sobre el escenario el cuerpo “bajo-carnal”, para elevarlo a su categoría de igualdad en conexión con lo sensorial, el deseo y las pulsiones vitales, construyendo, desde el cuerpo, un discurso conjunto para un “nosotras” que se extiende a todxs.

Gambas presentó en sus espectáculos un discurso desde lo femenino. Nada fácil para la época, ya que en el teatro de aquel momento no había expresiones femeninas que abordaran este posicionamiento, por lo que toma aún más valor. Aquello que para la sociedad y para muchas mujeres es todavía algo a deconstruir, ellas lo llevaban hasta límite, para mostrar independencia de género y pensamiento. Siguiendo a Judith Butler (1993), construyeron una performatividad discursiva nueva, desde el plano de la significación de lo femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. (1993) [2019]. *Cuerpos que importan*. Paidós.

Dansilio, F. (2019). Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina, en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo xx*, Año 10, Volumen 10. 137-155.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) [2004]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Premia.

Dubatti, J. (1990). La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino. *Cuadernos GETEA*, Año 1, N.º 1. 73-88.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta.

Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Atuel.

Gabin, M. J. (2001). *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, O. (Dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Soto, M. (28 de diciembre de 2001). Regambas. *Página 12. Suplemento Las 12*. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12/01-12-28/NOTA1.HTM>

Videos

Flechner, A., Gabin, M. J., Llinás, V. y Markert, L. (1988). *Gambas al Ajillo. Variedad*.
[youtube.com/watch?v=oNwmOe2ctLI](https://www.youtube.com/watch?v=oNwmOe2ctLI)