

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

Mg. María Laura Gutiérrez

IIGG – FSOC-UBA-CONICET

mlgutierrezpica@gmail.com

Eje 8: Feminismos, estudios de género y sexualidades

“Especímenes en plena mutación salvaje”. Infecciones del humor, feminismos y resistencias en las acciones de Gambas al Ajillo.

“Allí aterrizamos todas, como especímenes en plena mutación salvaje, dispuestas a aprovechar al máximo una invitación al salón de las estrellas”.

Así relata en el libro *Las indepilables de Parakultural*, María José Gabin, integrante desde el primer momento del grupo Gambas al Ajillo (1986-1994), el ingreso de las 5 integrantes del grupo (Laura Markert, Verónica Llinás, Alejandra Flechner y Viviana Pérez – Luego reemplazada por “el ajillo” Miguel Fernández Alonso) al programa de Susana Giménez en 1992.

A partir de esta imagen mutante nos interesa preguntarnos, de qué modos podríamos pensar esos especímenes que agitaban el interior los espacios *under* y el propio contexto sociocultural de mitad de los años '80 y principios de los '90, indagando principalmente los cruces, silencios y obliteraciones entre feminismos, humor y acciones artísticas¹.

¹ Estas reflexiones son incipientes y forman parte de un desarrollo que se pretende más exhaustivo y que está en proceso en mi tesis doctoral *Intervenciones estéticas y visibilidades políticas feministas en las prácticas artísticas contemporáneas de Argentina (1983-2010)*. Además no podrían ser desarrolladas sin el constante acompañamiento crítico e intelectual de l*s integrantes del grupo de investigación *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte*, Dirigido por Fernando Davis e integrado por Fermín Eloy Acosta, Mina Bevacqua, Nicolás Cuello, Morgan Di Salvo, Francisco Lemus y Ezequiel Lozano (LaBIAL- FBA-UNLP).

Las Gamas al ajillo fueron parte indiscutible de la escena *under* de la mitad de los años '80, diferentes investigadoras/es se han analizado sus trabajos en torno al contexto socio cultural de esos años (Cf. Longoni 2011; 2013, Laboureau, 2013, Lucena, 2013), sin embargo no abundan tanto los desarrollos en torno a los cruces, contaminaciones e infecciones entre el grupo y los análisis feministas.

No pretendemos en este trabajo encasillar o encerrar al grupo en un modo de “hacer femenino” o “feminista” que intenta encontrar antecesoras del actual estado de cosas, y reificarlas dentro de un modo del relato. Sin embargo, los intentos de pensar algunas de sus acciones y discursos a partir de intervenciones feministas es entendida como “una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos” (Pollock; 2010). De allí que consideramos que esta apertura podrá poner de relevancia ciertos quiebres en los modos de analizar las prácticas de las gambas desde sus escurridizas críticas sexuales y genéricas, así como, debatir algunos marcos del denominado “arte feminista” en la ciudad de Buenos Aires.

1.- Los '80 y la escena *under*. Entre la opresión y el humor, afecciones y posibilidad del hacer. (Des)organizaciones colectivas e incoherencias ‘inmaduras’

“Es mucho más divertido un puñado de fracasos alocados, que una biblia de éxitos insulsos”. Así arrancaba un capítulo de la autobiografía de las Gambas y nos introduce en pensar, nuevamente, la participación del grupo al introducirse en un escenario que en los últimos años ha recobrado fuerza de complejidad en sus análisis sobre la escena cultural, social y política en la ciudad de Buenos Aires y los modos complejos de acción, resistencia y vitalidad de muy variadas expresiones culturales en ese contexto. Como dice Alejandro Urdapilleta en el prólogo del libro de las Gambas, “creer que en los '80, la llegada de la democracia basta para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles” (en Gabin; 2001: 5). ¿De qué modo se entrelazan aquí acciones micropolíticas que pusieron en suspenso la rigidez y la disciplina sexual y genérica de los cuerpos? ¿de qué modo el humor y la ironía atravesaron las preguntas acerca del lugar de “las mujeres” en ese contexto?

Intentando evitar la invisibilización que la rigidez de algunos análisis habían instaurado para pensar las resistencias de las prácticas culturales postdictadura que silenciaron las acciones más micropolíticas, relaciones, afectivas, a veces “alegres”, placenteras y

contrasexuales, en los últimos años se ha analizado exhaustivamente el circuito del denominado “under” cultural como una respuesta o resistencia a la rigidez impuesta en los años de dictadura, sin caer en “destapes” ingenuos sino más bien pensando los modos en que esas micro-resistencias contra disciplinantes generaron resistencias y modos de reconstrucción de los lazos sociales, pero también estuvieron atravesadas por el despertar resacoso del día después de la fiesta (Longoni; Davis, 2013). La melancolía, la desazón y la desesperanza no podían ser, del todo, atravesadas ni dejadas de lado en la fiesta gozosa y deseante, del día anterior.

Es en este contexto donde los relatos del libro de Gabin y el trabajo con revistas, recortes y entrevistas a protagonistas de esos escenarios húmedos se hacen indispensables para pensar los modos en que la resistencia y el placer se hicieron cuerpo. Nada pudo salir de la nada, más bien “fue una respuesta, tardía, contextual y coyuntural al miedo impuesto durante la dictadura” (Lucena, Laboreau; 2013). Prácticas que no pueden ser pensadas de maneras aisladas sin las cartografías espaciales de afectos, deambular y prácticas artísticas que establecieron, por ejemplo, diferentes bares, discotecas y pequeñas salas de teatros donde circularon diferentes actores del espacio del rock, el teatro, las letras o las artes plásticas.

Como el ya mítico Café Einstein inaugurado todavía en dictadura, en mayo de 1982 y clausurado por la municipalidad en abril de 1984. Estaba ubicado en la avenida Córdoba al 2500, sus dueños eran Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zieger y abría de martes a domingos durante toda la noche (de 20 a 06 hs) recibiendo a “jóvenes ansiosos de encontrar espacios libres y puntos de referencia para juntarse”, según el Suplemento *Cerdos & Peces*, del semanario *El Porteño*. Si bien las prácticas intentaban distinguirse y agrupar “por géneros” (los martes música de bandas en formación, los miércoles teatro, los jueves bandas “consagradas”, los viernes las presentaciones inclasificables de Emeterio Cerro, y los fines de semana las tertulias punk) hacían de estos pasillos lugares mutantes con especímenes deseosos de encontrarse, y cuidarse, también, antes las constantes razias y detenciones por averiguación de antecedentes que eran moeda corriente bajo la dictadura, pero que siguieron al día durante la incipiente democracia.

La clausura del café, por ejemplo, es relatada por Enrique Symns en la nota de la Revista nº 1 de *Cerdos y Peces*, “El café Einstein y el abuso policial”:

Mucha gente debe haberse sentido feliz. El Café Einstein molestaba, inquietaba, afeaba. Había convertido los alrededores de Córdoba y

Pueyrredón en una galería de fantasmas, de presencias horripilantes que molestaban a la señora que compraba la pizza, al dueño del bar, al policía de la parada. Se montó una eficaz pantomima y “la cueva de monstruos fue cerrada (...) El procedimiento llamado “purificador de la ciudad” –off the record– por el comisario que había realizado el operativo, quien advirtió al redactor ‘Este destape provvisorio ¿sabes cuánto va a durar? Siempre pasa lo mismo cuando cambia un gobierno. Pero de aquí a unos meses, esta ciudad va a estar limpia de toda esta gente’ (Cerdos & Peces, N°1, 1984).

El escrito de Symns pone de relieve la complejidad de la vuelta a la democracia; una mezcla monstruoso que oscilaba entre jóvenes que molestaban y razias constantes en lugares de encuentros como bares, discotecas o reuniones masivas que se amenaazaban cada noche con patrullajes de vigilancia y control que establecía la policía. Si bien el poder soberano de dar muerte ya no corría paralelo al ejercicio del poder del estado que había instaurado la última dictadura dando muerte y desaparición a miles de personas; y el denominado estado de sitio se suponía derogado, el disciplinamientos de los cuerpos no puede ni podía ser dejado de lado solamente por el traspaso democrático. La policía, seguía ejerciendo el control de la represión, la sospecha, la vigilancia y la detención y tortura bajo diferentes mecanismos². Los cuerpos disciplinados también buscaban maneras de reencontrarse, afectarse y volverse vivos. Es allí donde, sin embargo y a la par, ubicaba el espacio del bar más allá de su reducto cerrado, como guarida de “fantasmas” “monstruos”, “presencias horripilantes” que deambulaban por la noche.

Espacios donde “juntarse”, establecer vínculos y modos relacionales, apareciera como deseo y desafío constante (Cf. AA.VV. *Perder la forma humana*). Relacionarse incluía una serie de acciones donde arte, cuerpo y política se contaminaban de modo radical, constituyendo espacios de encuentros, disfrute e invención e imaginación de vidas posibles.

En este contexto, otro punto de encuentro y deambular fue la discoteca *Cemento*, ubicada en la calle Estado Unidos al 1200 del barrio de Montserrat, que abrió en junio de 1985, otra vez a partir de la gestión de Omar Chabán y Katja Alemman. Si bien fue

² Recordemos que los denominados “edictos policiales” se originaron en plena dictadura de 1956 y se enumeraban en 26 artículos que permitían la detención de las personas por parte de la policía. Se derogaron recién en el año 1997. En 1996 las cifras eran todavía escandalosas y se calculaba que se detenían s alrededor de unas 3400 personas por día. Cabe resaltar además que la gran mayoría se daban en el marco del “escándalo público”, ligados fundamentalmente a la represión de la homosexualidad, la transexualidad y el trabajo sexual.

un espacio pensado más para conciertos de rock (con una capacidad para más de 1000 personas) sin embargo, deambularon por allí muchos actores y grupos artísticos inclasificables del momento como las presentaciones de Batato Barea y, sobre todo, los recordados inicios de la Organización Negra (posteriormente dividido en los grupos De la Guarda y Fuerza Bruta).

También el propio *Parakultural*³ (sótano indiscutido del nacimiento de las Gambas) ubicado en la calle Venezuela al 300⁴, fue inaugurado en marzo de 1986 como espacio para dar clases y talleres por Omar Viola y Horacio Gabin pero rápidamente fue reappropriado “centro cultural” o “puesta en escena permanente” como lo llamaban sus propi*s protagonistas, o como diría Gabin “el nido de todos los caranchos”. Espacio de experimentación y re-junte, donde sumergirse “en la nada sin pensar” (Gabin, 2001).

En todos estos lugares circuló de manera constante una línea subterránea contra la represión que continuaba ejerciéndose sobre los cuerpos aun en democracia, características que se pone de relieve tanto por participantes como por investigador*s: el hacer con nada, el hacer del desecho, el rejunte y la colaboración artística colectiva; el “estar juntos” como modo de reactualizar los lazos sociales que habían sido puestos en suspeso⁵ y quebrados por la lógica y la fuerza dictatorial⁶. Espacios de contaminaciones micro afectivas entre lo lúdico y los modos de generar resistencias al disciplinamientos corporal, sexual y genérico; modos que las Gambas pondrán en

³ Sabemos que existen infinidad más de espacios que fueron lugares de encuentro a lo largo de estos años, no sólo aquellos “relativamente públicos” (decimos relativamente ya que en su mayoría fueron sótanos, casas particulares de los propios artistas o galpones que luego se trasformaron en espacios más abiertos). Dudamos siempre en seguir remitiendo a los mismo 3 que pueden encontrarse en la mayoría de reseñas, análisis y escritos. Sin ánimo de cooperar a la mitificación que impide la apertura de otros lugares de análisis, sin embargo a los fines de este trabajo, remitir, nuevamente, a esos 3 espacios nos parecía imprescindible ya que fueron los escenarios donde se movieron en sus inicios las Gambas al Ajillo.

⁴ El espacio del Parakultural se emplazó donde había funcionado durante la década del ’70 el Teatro de la cortada.

⁵ Cuando decimos “puestos en suspeso” queremos señalar que resulta complejo imaginar solamente como “quiebre y corte” el momento de la dictadura militar. Ya que si bien pareciera ser el modo de actuación, sospechamos de algunos relatos que suspenden los modos de agencia colectiva, encuentro y reunión *durante* la propia dictadura, silenciando modos de acciones y resistencias –en su mayoría micropolíticos y poéticos, así como afectivos y placenteros- en el propio contexto de dictatorial.

⁶ Gisela Laboureau (2013) ha observado estas características, que a los fines de los análisis contextuales, divide a partir de algunos rasgos comunes agrupados en: una estética colaborativa; una estética de la precariedad; una (contra) estética vestimentaria y una estética festiva. Nos resulta interesante indagar y pensar en este artículo y en futuros desarrollos, justamente, acerca de una ¿“estética”? contrasexual y genérica que desde diversos grupos podríamos pensar en torno a las disidencias sexuales, como los ya conocidos numeritos de Barea, Tortonese y Urdapilleta, o la puesta en escena homoerótica del grupo musical Virus. Sin embargo nos interesa también preguntarnos por los modos en que desde las expresiones de las Gambas, también pueden pensarse contraproductivizaciones hacia el género mujer y las sexualidades hegemónicas femeninas, un eje que, creemos no ha sido tan analizado, ya sea desde los estudios feministas de la cultura como desde las desobediencias sexuales en el contexto de la ciudad de Capital Federal.

escenas en muchos de sus “numeritos” (robándole la expresión al modo en que Batato Barea se refería a sus propios montajes). El humor, la ironía, el placer, el cuerpo, la sexualidad y el género, serán ejes nodales en los modos de puesta en escena que planteará el grupo.

Si lo necesario de la época era construir “guardas undergrounds para Dionisios” (Laboureau; 2013) revindicando los géneros menores, las yuxtaposiciones del hacer y el placer del estar juntos, el grupo formado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Viviana Pérez no fue la excepción.

Iniciando un hacer que se caracterizó por la falta de “disciplina” y directores, las 5 integrantes del grupo reivindicaban su inmadurez e incoherencia en el hacer⁷. Según Ma. José Gabin⁸, esto era una apuesta colectiva de muchos de los grupos de la época, “no queríamos a nadie dándonos órdenes, de manera que empezamos a trabajar sin director, cosa muy común en los grupos que se formaron a partir de la apertura democrática. Entre nosotras decidiríamos qué, cuándo y cómo hacer”. A pesar de ello, Gabin aclara que “si luego nos llamaron trasgresoras, en esa época éramos la típica imagen de los ‘80: pelo pintado de verde y fuxia cortados con los dientes y una maquillaje que no tenía nada que envidiarle a cualquier travesti de J.F. Casanovas” (Op. Cit: 45,74).

Cuando empezaron a trabajar juntas, las chicas, tenían entre 25 y 28 años, poco trabajo y dinero para vivir diariamente pero ganas de hacer todo lo que habían aprendido. Y el espacio de libre albedrío que se había generado en el *Para* les resultó un mundo de improvisación artística y afectiva donde encontrarse. En este frenesí del hacer, las Gambas crearon una mezcla de variette (en decadencia -agregarán continuamente-), y teatro del absurdo, “vedettes con sus cuerpos desgarbados, diosas con caras de viejas y gestos como muecas” según la definición del fanzine *Patas de Ganso* de noviembre de 1986. Que, además, describía al público del grupo como “punkies, amas de casa, plomeros, profesionales, artistas y, cada tanto, alguna personalidad del Jet set”.

Al igual que la mayoría de los grupos de la época el recicle, el rejunte y desecho en los modos de llevar adelante las prácticas, tampoco fue una excepción. Vestimentas recolectadas en el Once, en las casas y en las calles hacían siempre de la imaginación un

⁷ Así lo expresaban en una entrevista en la revista *El Eroticón* (1989).

⁸ Gabin ha sido casi la voz cantante en la construcción de relato y memoria del grupo, a partir de la escritura del ya mítico texto *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de gambas al ajillo* (2001), editado por el Centro Cultural Rojas. Además ha sido la que mayor cantidad de entrevistas sobre el contexto y el grupo ha ofrecido a la prensa e investigador*s.

lugar desde donde proyectar cómo mostrar el cuerpo, ingrediente fundamental de las Gambas al ajillo.

Los lugares de ensayo para el espectáculo se trasformaron en espacio cotidianos donde encontrarse y reconocerse, donde imaginar no sólo números de actuación individual de cada una sino poder construir sketch donde participen todas juntas. Practicaban constantemente cuando se podía en el *Para* y sino en la casa de alguna de las chicas, “nos encontrábamos como militantes del humor. Ensayábamos todo el tiempo que podíamos. Y el que no también” (Gabin; Op.Cit: 66). Luego de años donde el juntarse era sinuoso y amenazante, la creación de *espacios*, de lugares nómades apropiados por las personas que lo practican y lo desvían de sus usos iniciales y prescritos (al decir de De Certeau), y en contraposición al *lugar*, siempre fijo, unívoco y estable, hizo que la organización colectiva se trasformara no sólo en necesidad sino en experimentación y supervivencia.

Durante todo el ‘86 y parte del ‘87 se intercalarán en el grupo el deambular nocturno del *Parakultural* con el trabajo pago en las discotecas⁹ (“una especie de beca para los parkulturales”), lugares de placer y dispersión donde se mezclaban los numeritos de clown de Barea, el teatro malo de Vivi Tellas y las actuaciones de las Gambas con la dispersión del sonido, la acumulación de gente y el espacio donde la inmediatez, la fugacidad y la distancia (de deseos, de expectativas) con quienes circulaban en esos lugares resultaban ser un desafío para cada grupo.

Para las Gambas, el espacio del *Para* fue rápidamente suplantado, en 1987, por la incipiente creación del Centro Cultural Ricardo Rojas (abierto en 1984), un espacio que se había trasformado en muy poco tiempo en un anclaje para la cultura “alternativa” (sic.) y que “era como llegar al Colón en carruaje”, dirá Gabin. Donde ya el tránsito entre “público” y “actrices” no debía ser asegurado antes de cada función por amig*s conocidos que “iban a hacer el aguante”. De alguna manera se produce en este traspaso, un recorrido que va del sótano a la “cueva” del Rojas y que no parará hasta llegar al Teatro Maipo en 1994¹⁰. Además ingresa en escena el ajillo, Miguel Fernández Alonso, que se trasformará en otro de los integrantes imprescindibles del condimento “picante” de las Gambas.

⁹ Entre las más transitadas estaban *Paladium* y *New York City*.

¹⁰ No nos detendremos aquí en los recorridos del grupo a nivel formal de escenarios durante los años ‘90, ya que no es lo que particularmente nos interesa a los fines de este ensayo. Además porque la mayoría de los Sketchs los crearon en los primeros años del grupo.

2.- Contaminaciones y clausuras. Revisiones y cruces entre prácticas artísticas, feminismos y humor

En la reconstrucción de las alianzas entre prácticas artísticas y feministas locales de Capital Federal durante los años '80 es un punto clave y de partida los análisis realizados por la historiadora del arte María Laura Rosa (2009; 2011; 2014) quien analiza exhaustivamente los años '70 previos a la última dictadura militar y los primeros años de la emergencia democrática hasta entrados los años '90. La autora se centra fundamentalmente en la década del '80 en los colectivos artísticos feministas del arte visual a los que enmarca a partir de los modos en que denunciaron y buscaron subvertir el "sistema de inequidad que afecta a los géneros" (Rosa; 2014) tanto desde los modos de representación y el lenguaje artístico como de las propias narrativas que se establecieron desde la disciplina (heterocisnormada, agregamos) de la historia del arte al momento de leer estas prácticas.

En este contexto la autora releva exhaustivamente los desarrollos que se produjeron en el espacio Lugar de Mujer (inaugurado en 1983) y, fundamentalmente en las muestras de artes *Mitominas I* (1986, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires – hoy Recoleta), *Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (1987, en la Galería del Teatro San Martín) y *Mitominas II. Los mitos de la sangre*¹¹ (1988, en el CCCB).

En estas muestras Rosa señala que

El arte feminista del período planteó temáticas inéditas en el campo artístico local. Es así como lo referido al mundo de lo privado –lo que debe quedar oculto, lo íntimo- es llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más. La construcción de la sexualidad, los roles asignados a los sexos, el cuestionamiento a los mitos como elemento de cimentación de estereotipos, el desenmascaramiento de la opresión femenina, el cuestionamiento a la heteronormatividad y la vindicación de la libertad

¹¹ En esta muestra Rosa da cuenta de una doble exclusión que se produjo en el armado de la misma a partir de la decisión de no presentar una serie de fotos de la artista y activista lesbiana Ilse Fuskova S/T, donde se veían cuerpos lésbicos, desparramando sobre su piel la sangre menstrual (en la foto participaron Adriana Carrasco y Marisa Ramos). Las fotos decidieron "no mostrarse por temor al escándalo y cierre de la muestra". Lo cual pone en evidencia desde los orígenes de los cruces entre arte y feminismos, los debates políticos al interior de los campos, aún en sus prácticas artísticas. Debate que muestra los modos en que, a pesar de la invisibilización general de las prácticas artísticas por la historia del arte heterocisnormada, existe otra que produce la tachadura de los cuerpos LGBTTT al interior de las propias narrativas feministas.

sexual, así como el debate de enfermedades recientes para la época como el HIV, son algunas de las temáticas que puso en evidencia que lo personal es político (Rosa; 2013: 26).

Si bien Rosa, como decíamos, se enmarca en las artes plásticas y visuales, lugares donde las teorías del denominado arte feminista ingresaron en un primer momento al campo cultural local¹², consideramos que estos abordajes nos sirven como telón de fondo para pensar las alianzas posibles, o no, de las prácticas de Gambas, que circulaban por otros espacios y con otros márgenes de acciones corporales y sexuales. Pero que sin embargo produjeron, también, una puesta en discusión y debate de los cuerpos y las prácticas sexuales y genéricas.

No es menor además, como señala Rosa, que muchos de l*s participantes del under formaran parte de las acciones que se realizaron en *Mitominas II*, como Batato Barea, Alejandra Flechner, Fernando Noy, Omar Chabán, La Pochoca, Lizzie Yohai, Emeterio Cerro y Klaudia con K entre otr*s que fueron parte de esa muestra, atravesando flujos y cruces entre las diferentes acciones, que están aún por analizarse.

Si como dijimos, los escenarios y espacios del *engrudo*¹³ porteño fueron parte de las alianzas y las acciones corporales para estar junt*s e imaginar futuros posibles, así como modos de crear y experimentar a través del propio cuerpo en alianzas afectivas, sexuales y genéricas, la escasa atención que ha merecido el grupo para pensarse al interior de una genealogía de acciones y prácticas artísticas en sus cruces con las teorías y prácticas feministas no resulta un dato menor. Sin embargo antes de extendernos en estos cruces y en otras alianzas no queremos dejar pasar una excursus que consideramos relevante para enmarcar nuestros análisis.

2a.- Excursus en si bemol. Sobre los feminismos y otras alianzas infecciosas en las prácticas artísticas

Antes de seguir avanzando nos interesa dejar de manifiesto (y no como nota al pie, aviso que he utilizado recurrentemente en otros escritos) que sigue siendo incómodo, a

¹² Nos resulta de vital importancia analizar más profundamente las relaciones entre prácticas feministas y prácticas de escritura que, por ejemplo, se produjeron en la revista *Alfonsina* (creada y dirigida en 1983 por María Moreno) o *El Porteño* (fundada en 1982 y creada por Gabriel Levinas, Miguel Briante y Jorge Di Paola). (Es un trabajo de alianzas e indagación que está en proceso en el marco de la tesis doctoral).

¹³ Es conocido ya a esta altura la expresión alter de Fernando Noy acerca de lo *Under* como “engrudo”.

veces contradictorio, escribir acerca de ciertas prácticas artísticas de nuestro contexto enmarcándolas en la necesidad de “mirar con otros ojos”, como decía Adrienne Rich, al pensar la vuelta a diferentes acciones del pasado desde visiones que incluyen ciertos marcos de visibilidad y apuestas teórico-políticas feministas.

Intentamos descalzarnos de los análisis que utilizan el epíteto feminista como si daría por supuesto aquello a lo que se refiere. De ahí que prefiramos siempre, (como se ha recorrido en el camino de los cruces entre el arte y la política) pensar las relaciones teóricas, políticas y culturales entre las prácticas artísticas y los feminismos, siempre en plural y con intersecciones posibles. La *Y* en este caso no responde simplemente a una aclaración gramatical sino a un engranaje de posibilidad que entiende las teorías y las prácticas feministas como cajas de herramientas en constante construcción, crítica y expansión de sí mismas y no como una categoría ya dada que entiende por supuesto que sus “objetos de estudio y sus sujetos políticos” son “las mujeres” (entendiendo la ya clásica categoría de mujer homogéneamente, sin distinciones contextuales, raciales, de clase, de orientación y elección sexual y genérica, generacional, antropocéntrica y capacitista, entre otras). Presupuestos que, más allá de sus intenciones, silencian los debates acerca de qué significa ser mujer o quien/quiénes y cómo se representa a “las mujeres”.

Consideramos que si damos por sentado estos puntos de partida, corremos el riesgo de obliterar y clausurar alianzas afectivo-sexuales y genéricas –esto es políticas- entre diferentes teorías y corrientes activistas de los feminismos y los movimientos de la disidencia sexual y LGBTTT. La recepción de cierta teorías del denominado “arte feminista” en nuestra región dan cuenta de que este análisis y disputas académico-políticas sigue vigente y, quizá cada día, más urgente.

Es por ello que, justamente, las prácticas que ponen en escena las Gambas nos interesan porque se descalzan la facilidad docilizante con que podrían ser llamadas a ingresas en la genealogía del “arte feminista” local como “arte o práctica de mujeres”. (genealogía que consideramos necesaria seguir desarrollando y profundizando política y académicamente)

En esto contexto, entonces coincidimos en preguntarnos,

¿Cómo intervenir en la creciente necesidad instrumentalizante de historizar prácticas artísticopolíticas vinculadas a la crítica feminista y a otros movimientos políticos sexogenéricos disidentes? ¿De qué manera las

genealogías trazadas desde estas coordenadas pueden ser abordadas con metodologías lo suficientemente críticas como para interrumpir la velocidad con la que los sistemas internacionales del arte reifican y mercantilizan su potencial diferenciador neutralizando de manera docilizada su alteridad disidente? Se trataría de disponer nuestra imaginación crítica en la producción de herramientas de intervención teórico política que desde la localidad de nuestros cuerpos, nuestros agenciamientos políticos y nuestros deseos torcidos puedan disputar contra la cristalización de experiencias de transformación de la realidad y de reinención deseante (Grupo micropolíticas; 2015).

Incluir entonces las prácticas de las Gambas como parte difusa de una posible genealogía local en sus cruces feministas no pretende obliterarlas en un llamado a dar cuenta de que “las mujeres” siempre estuvimos ahí, sino problematizar justamente el modo en que analizamos esas prácticas (su ingreso o no a este mapa de posibles invenciones políticas) en un doble sentido: por uno, hacia el posible riesgo interior de una genealogía que las incluya “sólo como mujeres” evitando los cuestionamientos que ellas mismas realizaban o ponían en escena, a partir del humor, de este “ser mujer” y su cosificación aprobleática del ser mujer; por otro lado, evitando también el silenciamiento que este echo particular de contaminar los feminismos que circulaban en la época no quede olvidado o subsumido en una desdiferenciación corporal, sin experiencias vitales, sin género y sin sexo¹⁴. Es justamente este conflicto que podríamos imaginar casi imposible de saldar o aquietar de manera pacífica en estas líneas de la escritura, lo que nos interesa tener siempre de música de fondo al momento de poner en una constelación siempre errante y difusa nuestras prácticas. Sin por eso llamarnos al silencio, sin por eso, evitarnos la escritura incómoda, aún la académica que, constantemente, pugna por cristalizar sentidos en formateos de experiencias que fueron y son críticas al orden cisgenéricosexual.

2b.- “Si en Buenos Aires éramos raras, en Mar del Plata éramos directamente putas”. El humor como contrapunto genérico y sexual.

¹⁴ Nos interesa, en todo caso, pensar junto con Nelly Richard aquellos proceso cuya diferenciación simbólica “altere las codificaciones de poder genérico-sexual en los sistemas de representación y valoración cultural dominantes” (Richard 2013, 104).

Mujer: Tú también puedes trascender / Tu también puedes madurar / Mujer, mujer! / y llegar a ser feliz / y crear un mundo mejor / mujer, mujer!

(*Mientras otros despliegan un cartel con la sigla S.O.P.R.O.M –Sociedad protectora de mujeres*)

Mujer2: ¡Mujer La sociedad Protectora de Mujeres está hoy aquí para trasmitirte su mensaje de revalorización personal! Siempre empuñando nuestro lema: sé tu misma, sé tú misma!

Coro: y llegar a ser feliz / y crear un mundo mejor / mujer, mujer!

Mujer 2: La suprema inteligencia existe en todos los seres. Existe en el hombre, existe en los animales, existe en las plantitas, existe en el agua, inclusive, ¡en la mujer!

Coro: sé tú misma, sé tú misma!

Mujer2: Toda mujer que a sí misma se sienta inferior a los hombres, llegará un día ¡en que realmente lo será!

(...)

Vamos mujer ¡fuerza mujer! ¡arriba, mujer! ¡abandona la categoría de sub ser a la cual te ha reducido la sociedad!

Coro: sé tú misma, sé tú misma!

Tu eres la suma total de tus opciones

Tu puedes ser lo que te propongas

No se nace mujer, llega una a serlo

¿Puedes aguantarte a ti misma sin protestar?

¿puedes amarte a ti misma todo el tiempo?

¿puedes? ¿puedes?

Se puede! La SOPROM te abrirá el camino, te iluminará la senda. Son sólo tres simples pasos que debes seguir

(...)

No queremos dejar de mencionar a tantas celebridades femeninas como Sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Arco, Juanita Hidalgo, Las trillizas de oro, Sor teresa de Calcuta, Madame Curie, Ornella Vanoni, Margaret Thatcher, La difunta correo... La virgen del Luján!, Canela, Lolita Torres

Cuadro de *La debacle Show* (1989-1991), “Se tú misma”. Gambas al Ajillo.

El cuadro de “las feministas” (como pasó a llamarse posteriormente en la jerga y recuerdo popular esta escena), da cuenta de las contaminaciones e incomodidades que podían generar las Gambas al interior de los movimientos feministas de CABA a mitad de los ’80. No sólo a nivel de “contenido” basándose en la posibilidad de reírse de las condiciones de las mujeres y del propio llamado de autoridad y “rescate” (tan cercano a las prácticas de la izquierda tradicional heteropatriarcal) sino además en la propia presencia de esos cuerpos, a primera vista “femeninos”, que deambulaban por el escenario. Cuerpos revulsivos, que rechazan tanto el deber ser “patriarcal” como el “feminista” de la época. Impidiendo cristalizar cualquier forma correcta de ser mujer, desparramaban humor, goce, extravagancia y exceso.

En palabras de Gabin:

No teníamos la menor intención de suavizar nada para pertenecer. Queríamos arrasar con todo: símbolos patrios, mitos, tabúes, hombres, mujeres y niños. Por ejemplo, nos ocupábamos de dejar en claro que si había una imagen de mujer a la que había que responder nosotras elegíamos la opuesta. Caminando por el ‘has recorrido una largo camino muchacha’ de nuestras madres, llegábamos al borde del acantilado (Gabin; 77).

Gabin (201;2011) resalta una y otra vez que insistían en no hacer un teatro “panfletario”, (que podría haberse asociado rápidamente en la época con el “teatro político, serio”) sino a partir de las situaciones sociales y culturales que vivían, cuestiones políticas “personales”, que justamente, podemos pensar desde los feminismos, evitando la ubicación rápida, sin embargo, a un feminismo más tradicional o hegemónico también atravesado por las lógicas urgentes y serias de “la política” donde “lo zafado” de las Gambas quedaba excluido del horizonte de representación.

Como lo relatan en la revista *Tal cual* en 1986

Como mujeres, somos bastante hombres (...) No nos copa estar en la vidriera como cosas de consumo, sólo pretendemos vivir de esto (...) nos mostramos feas, torpes, celulíticas y tontas y la gente se divierte porque

reconocen su propia represión, porque volcamos en el escenario, cosas que nos enchufaron en la cabeza a fuerza de una educación retrógrada (*Tal Cual*, nº 10, 6/11/1986)

Otros sketch que resulta contradictorio es el que ellas mismas llamaron “Mujeres maltratadas” donde Gabin hacía una rocker maquillada con golpes y el coro de chicas cantaba “Puñetazos y trompadas dame más”¹⁵. Un sketch que ellas interpretaron como una ironía al maltrato femenino, “una mirada imbécil sobre una realidad estúpida” decían, con la intención de “quitar todo tipo de interpretación ideológica seria” (Gabin; 115) sobre el tema para poder representarlo en escena.

Más allá de los debates, y de que la propia Gabin habla hoy con más alejamiento sobre ese sketch, la idea de las interpretaciones “serias” nos interesa particularmente, donde el humor puede utilizarse para decir/hacer cosas que puedan poner en entredicho no sólo los modos de la retórica del discurso sobre la violencia, sino la revulsión interna sobre esos cuerpos y esa puesta en escena que desdibuja los “límites” de aquello que puede ser decible y visible no solamente sobre el escenario sino en el hacer artístico y en los discursos públicos. Lo interesante es el modo en que ponen en debate en ese número no sólo las violencias sobre las mujeres (las propias participantes dicen que fue una manera de expiar sus propias violencias sobre sus cuerpos en las relaciones de pareja que cada una había vivido) sino sobre aquello que es posible decir y sobre lo que es posible *hacer* humor. Ese rasgo central de las gambas que es “el humor sobre nosotras mismas y nuestras experiencias”, detalle que destacarán una y otras vez a diferencia de otros cómicos argentinos que “se ríen de los demás, no de sí mismos”.

No nos resulta menor en estos marcos que en los análisis culturales¹⁶ con perspectivas feministas en Argentina (y quizá generalizando a los análisis en América Latina) el humor negro y la ironía, por fuera de los discursos más políticamente correctos, hayan sido siempre un punto esquivo, poco analizable en los discursos o modos de pensar la práctica artística feminista. Basta realizar un breve recorrido por libros, artículos y debates para pensar rápidamente que éstas alianzas, modos de utilización del humor y la ironía son todavía un campo a explorar.

¹⁵ “Mujeres maltratadas que hay aquí / barrigas inflamadas que hay que golpear / vaginas ensangrentadas que están por estallar / puñetazos y trompadas / dame más (...) golpéame pero no, no me dejes / marcame me he portado hoy muy mal con vos (...).” Era parte de la canción que entonaban en el número.

¹⁶ En estos sentidos los análisis se circunscriben más al campo de la literatura (Espinoza; 2010) o en el marco de la historieta a partir de los análisis y puesta en circulación de la *Revista Clítoris* (2011-2015).

Existe en el humor de las Gambas claramente un humor políticamente incorrecto, exagerado, “incoherente e inmaduro” que descalza las linealidades de los modos de apropiación de las acciones artísticas por parte de la política tradicional del movimiento feminista de base. Como diría Gabin

Tanto los textos como nuestros cuerpos eran una especie de burla al discurso feminista de la época. Tenía que ver con una ruptura, una desacralización, una transgresión¹⁷. Porque de hecho éramos feministas. Y no necesitas ponerte el cartel (...) todo era raro en aquél momento, nuestra presencia era rara (...) el exponer era una manera de darle identidad. Nosotras trabajábamos con el humor y no con la denuncia solemne y esa era una manera de politizar (Gabin, entrevista, 2015).

Así, y en casi todos los números de las Gambas había sexo explícito en sus letras, burdo, exceso de lenguas, conchas, pijas y culos que se refregaban hasta saciar un deseo pornográfico del cuerpo. Sexo, violencia, muerte y humor negro eran el combo reutilizado hasta la saciedad por el grupo no sólo en los cuadros mencionados sino en “El beso”, “las monjas”, “Las viejas” o “el Streap”, entre tantos a otros.

Como bien dicen ellas si en Buenos Aires resultaban una extrañeza a la visión y a las prácticas de mujeres (bordeando varias veces la censura explícita y otras el silencio atónico), el calificativo denigrativo de “putas” les encajaba perfectamente en un imaginario pacato de los roles genérico sexuales. Si retomamos aquello que destaca Rosa sobre la censura interna del arte feminista en *Mitominas II*, no es difícil imaginar la oclusión sobre las prácticas del grupo dentro del entramado artístico feminista, donde “las putas” (y podríamos agregarle las “poco serias”, “poco políticas y militantes” y tantos otros epítetos que se circularon una y otra vez sobre este tipo de prácticas) se

¹⁷ Dice Foucault acerca del concepto de transgresión –retomando los planteos del filósofo Georges Bataille que ésta “no es en últimas como lo negro a lo blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido de la morada. Está ligada más bien según una relación en espiral en la que ninguna acción simple de romper puede llegar a sus últimas consecuencias (...) La transgresión no opone nada con nada, no hace deslizar nada en el juego de la risa ni busca sacudir la solidez de los cimientos; tampoco hace resplandecer el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Justamente porque no es violencia en un mundo dividido (en un mundo ético) ni triunfo sobre límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), la transgresión toma, en el corazón del límite, la medida desmedida de la distancia que se abre a aquel y dibuja el rasgo fulgurante que lo hace ser. En la transgresión nada es negativo. (Foucault; 1999: 168).

trasformaron en un sintagma que aún ha día de hoy sigue siendo “riesgoso y peligroso” para ciertos sectores del movimiento feminista¹⁸.

Todo el tiempo las gambas juegan con el borde, con lo innombrable y lo contradictorio “defensa y destrucción al mismo tiempo”, lo llaman. Según la revista *Sur*, son “producto de haber arremetido con tregua pero sin pausa con y contra imágenes de mujeres congeladas. Ver a las gambas es dejarse provocar, olvidar la moraleja y animarse a pensar si sólo el estupor deja la boca abierta, después de la última carcajada”

Entonces, dicho esto sabemos que necesitamos aún hoy análisis donde las alianzas entre las prácticas artísticas y las teorías feministas eviten las cristalizaciones neutralizantes de su potencial político, pero también pasen a formar parte de las disputas de sentido, crítico y político de estos modos de agenciamiento que se sucedieron en estas prácticas como modos de resistencias corporales, afectivos y genérico sexuales ¿Cómo soportar cuerpos inclasificables? ¿Cómo escuchar el humor negro al interior de los modos de nombrarnos? ¿Cómo evitar las clasificaciones de los cuerpos que no pretenden clasificarse sino más bien dirigirse sobre las sombras del juego y las (des)identificaciones haciendo del humor negro, la risa y la ironía el modo de operar y obrar con y desde los cuerpos? Éstas son quizá algunas de las preguntas que debemos profundizar en futuros análisis para poder localizar y escuchar los entramados de las prácticas, sus sentidos y resistencias desviadas, que llevaron adelante las Gambas al Ajillo durante más de 6 años.

¹⁸ Para pensar más profundamente las recepciones de estas prácticas en su contexto, creemos que muchas de estas reflexiones deben ahondar todavía los históricos debates que existen al interior de los movimientos feministas acerca de las discusiones sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres en una línea delgada denominada anti sexo o pro sexo, teniendo como telón de fondo los análisis y alcances de la pornografía, sus modos de representación y circulación dentro del circuito de consumo de la cultura de masas sobre el cuerpo de las mujeres. Sería inabordable recuperar ese recorrido para este ensayo, sin embargo son el telón de fondo para estos argumentos. Apenas enunciamos algunos de sus puntos centrales. En la primera línea de investigaciones podemos mencionar los análisis de Catharine Mackinnon, Andrea Dworkin o Robin Morgan quienes enfatizaron, ya en la década de los ‘80, un modo de análisis que ubica a la pornografía como modelo para explicar la opresión política y sexual de las mujeres. Por otro lado, contrarrestando estas posturas y enfatizando el papel liberador y empoderante de la sexualidad, podemos ubicar a Ellen Willis, Gayle Rubin, Path Califia y Annie Sprinkle que serán pioneras en indagar otros modos de representación de la sexualidad y el deseo a partir de la propia prácticas de las mujeres, lesbianas –BDSM, y trans, fundamentalmente; es decir, muchas de las cuales habían quedado fuera del propio concepto de “mujer” acuñado por el intento universal de pensar las prácticas femeninas y “de las mujeres”. Consideramos que este debate, además, en América Latina está atravesado por circunstancias de clase y raza, así como de las problemáticas del desplazamiento semántico que une trata de personas a prostitución y trabajo sexual como peligrosos sinónimos (debate que comienza a ser arduo e interesante en el país en su distinción con el trabajo sexual y las líneas pro sexo del feminismo) que lo hacen mucho más difícil de analizar y reponer rápidamente a los fines de nuestro trabajo Remitimos para un análisis interesante de estos debates en nuestro país al texto de Valeria Flores (2013) “¿Por qué el feminismo no coge? dame placer y te daré la vida, dinero o teoría” en *Itterruqaciones*.

Bibliografía consultada

- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- flores, valeria (2013). *Interrupciones*. Neuquén: La mondonga dark.
- Foucault, Michel ([1963]1999). “Prefacio a la transgresión”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen I*. Barcelona: Paidós.
- Gabin, María José (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- _____ (2015) Entrevista de la autora junto a Guillermínna Bevacqua , septiembre de 2015.
- _____ (2001) “Cinco mujeres alteradas”. En *Radar, Páginas 12*. Domingo 23 de diciembre.
- Grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual (2015) “Arte y sexopolítica. Contraescrituras del arte político latinoamericano desde el culo del mundo”. Texto leído en el seminario *fe de erratas. arte y política*. Museo de la memoria, Rosario, 4 de julio.
- _____ (2014) “¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?”. Texto leído en *Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual*. Buenos Aires. Inédito.
- _____ (2014). “Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte”. Texto leído en el Coloquio Internacional *De una raza sospechosa. Arte, archivo, memorias, sexualidades*. DIBAM-Archivo Nacional. Santiago de Chile, 18 de noviembre.
- Laboureau, Gisela (2013). “El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el “under” porteño durante la última dictadura y postdictadura”. En *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Noviembre.
- _____ (2013). “Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática”. En *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires.

- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2013). “Entrevista con María José Gabin”. *Estampa. Revista digital de gráfica artística*, N° 5/6, pp. 66-77. Diciembre.
- Longoni, Ana (ed). (2011) *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. acciones, conceptos, escritos*. Adriana Hidalgo / La Central: Madrid.
- Longoni, Ana y Davis, Fernando (2013). “Cuidado con la pintura”, en: *Doscientos años de pintura argentina*, volumen III. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- López, Vanina Soledad (2015). “Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80”. En *Afuera. Estudios de crítica cultural*. N° 15. Septiembre. En <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=333&nro=15>.
- Moreno, María (2011). “Fresco y Batato”. En *Radar. Página 12*. Domingo, 5 de junio.
- _____ (2003). “La generación del ochenta”. En *Radar. Página 12*. Domingo, 28 de diciembre.
- Pollock (2010). *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Rosa, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2011). *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis doctoral]. (Disponible en <http://e-spesia.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-MIrosa/Documento.pdf>) (Última consulta 29-09-2014).
- Richard, Nelly (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rubin, Gayle (1989) “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en Vance, Carole (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Vance, Carole. Madrid: Revolución.
- Symns, Enrique (2011). *Cerdos & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- VV. AA. (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- VV. AA. *Revista Tal cual*. Año 10 n° 360, 6 de noviembre de 1986. (Archivo personal de María José Gabin, cedido por la artista).
- VV. AA. *Patas de ganso*. Año 1, n° 6. Noviembre de 1986. (Archivo personal de María José Gabin, cedido por la artista).
- VV. AA. (Archivo personal de María José Gabin, cedido por la artista).