

**Cuerpos desobedientes y contaminaciones
desde el humor en los feminismos.
La experiencia de Gambas al Ajillo
durante la escena under porteña de los '80**

María Laura Gutiérrez
CONICET/IIGG/FSOC/UBA
Argentina

Introducción¹

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

Así relata en el libro *Las indepilables de Parakultural*, María José Gabin, integrante desde el primer momento de *Gambas al Ajillo* (1986-1994), la entrada de este grupo formado además por 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 nos interesa preguntarnos, ¿de qué modos esos “especímenes” agitaron el interior de los espacios *under* de mitad de los años '80 y principios de los '90 de la ciudad de Buenos Aires en relación a las prácticas sexuales y genéricas? Principalmente nos interesan las conexiones y los modos en que a través del humor y la parodia pusieron a debate diferentes aspectos de las construcciones sociales de género a través de los sketch que durante casi diez años llevó adelante este grupo.

Las Gambas al Ajillo fueron parte indiscutible de la escena *under* de la mitad de los años '80. Diferentes investigadoras/es han analizado sus trabajos en torno al contexto socio cultural de esos años (Longoni 2011; 2013, Laboureau y Lucena, 2013, entre tantas otras), sin embargo no abundan tanto los desarrollos en torno a los cruces e intersecciones 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” del cual, de una u otra manera, pretendieron “desmarcarse” en aquellos años. Sin embargo, los intentos de pensar algunas de sus acciones y discursos a partir del concepto de

Intervenciones feministas (Pollock), es decir de los modos en que se “confrontan los discursos dominantes acerca del arte y su reconocimiento de las relaciones de poder-género [así como] la redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos” (18), nos arroja posibilidades de abordaje diferenciales en estas experiencias que ya han sido analizadas desde otros parámetros y preocupaciones en la escena local; poniendo énfasis en los modos escurridizos en que las Gambas hicieron visible diversas críticas sexuales y genéricas en la ciudad de Buenos Aires.

En este marco el cuerpo y la configuración social de género como contrapartida a la rigidez establecida por la imposición de la última dictadura militar del país, es un eje clave de nuestro trabajo. Como dice Alejandro Urdapilleta en el prólogo del libro de las Gambas, “creer que en los ‘80, la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles” (en Gabin, 2001: 5). Nuestra escritura pulsa entonces por preguntarse acerca de los modos en que las acciones del grupo pusieron en suspenso esa rigidez, su consiguiente disciplina sexual y genérica de los cuerpos y, fundamentalmente, de qué modo el humor y la ironía atravesaron las preguntas acerca del lugar de las mujeres en ese contexto.

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 (genérico y sexuado). Acciones que no pueden ser pensadas de maneras aisladas sin las cartografías espaciales de afectos, deambulares y prácticas artísticas que se establecieron, por ejemplo, en diferentes bares, discotecas y pequeñas salas de teatros donde circularon muchos de los protagonistas del espacio del rock, el teatro, las letras o las artes plásticas.

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.

Ma. José Gabin

Jugando entre el éxito y el fracaso, coordenadas que serán nodales en la construcción subjetiva capitalista, arranca un capítulo de la autobiografía no autorizada de las Gambas al Ajillo que nos introduce a pensar la participación de este grupo en su contexto sociocultural, es decir, la segunda mitad de los años '80 en la ciudad de Buenos Aires, y sus modos complejos de acción, resistencia y vitalidad en las diferentes expresiones culturales de ese contexto.

En los últimos años se vienen realizando numerosas investigaciones que indagan el circuito del denominado *under* cultural como uno de los modos de establecer vínculos colectivos ante la clausura relacional impuesta en los años de la última dictadura (Cf. *Perder la forma humana*). Buscando en los pliegues micropolíticos, silencios y prejuicios que algunos análisis habían instaurado para pensar las resistencias de las prácticas culturales postdictadura, much*s investigadores profundizaron esas prácticas afectivas relacionales, a veces “alegres”, placenteras y contrasexuales, sin caer en “destapes” ingenuos, sino más bien pensando los modos en que esas micro-resistencias contra disciplinantes generaron modos de reconstrucción de los lazos sociales, pero también estuvieron atravesadas por el despertar resacoso del día después de la fiesta (Davis y Longoni, 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. Nada pudo salir de la nada, más bien “fue una respuesta, tardía, contextual y coyuntural al miedo impuesto durante la dictadura” (Lucena y Laboreau, 2013).

Uno de los lugares ya mítico de CABA es el 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 fueron Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zieger, quienes gestaron un espacio que 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 aglutinarse 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); estos pasillos se transformaron en lugares mutantes con especímenes deseosos de encontrarse y relacionarse, pero también de cuidarse ante las constantes razias y detenciones por averiguación de

antecedentes que eran moneda corriente bajo la dictadura y siguieron durante la incipiente democracia.

Así relata Enrique Symns la clausura del café en la nota del n° 1 de la revista *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 provisorio ¿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’ (3-4).

El escrito de Symns pone de relieve la complejidad de la vuelta a la democracia; una mezcla monstruosa de jóvenes cuya presencia perturbaba la higiénica circulación de las calles. Una alerta constante ante las razias amenazantes en lugares de encuentros como bares, discotecas o reuniones masivas que cada noche establecía la policía con sus patrullajes de vigilancia y control. El poder soberano de dar muerte ya no corría paralelo al ejercicio total del poder del Estado que había existido durante la dictadura, dando muerte y desaparición a miles de personas, y si bien el denominado estado de sitio se suponía terminado, el disciplinamiento de los cuerpos no pudo, ni podía, ser dejado de lado solamente por el traspaso democrático como un ritual mágico. La policía seguía ejerciendo el control, la represión, la sospecha, la vigilancia y la detención y tortura bajo diferentes mecanismos².

Ante esto, esos cuerpos disciplinados buscaban maneras de reencontrarse, afectarse y volverse vivos. Es allí donde el espacio del bar funcionaba como guarida de “fantasmas”, “monstruos” y “presencias horripilantes” que deambulaban por la noche. Espacios donde “juntarse”, establecer vínculos y modos de relacionarse aparecieron como deseo y desafío constante (AA.VV. *Perder la forma humana*). Relacionarse incluía una serie de acciones donde arte, cuerpo y política se contaminaban de modo constante, constituyendo espacios de encuentros, disfrute e invención e imaginación de vidas posibles.

Otro punto de encuentro clave fue la discoteca *Cemento*, ubicada en la calle Estados Unidos al 1200 del barrio de Montserrat, otra vez gestionada por Omar Chabán y Katja Alemman, que abrió en junio de 1985. Si bien se creó como espacio para realizar conciertos de rock, ya que contaba con una capacidad para más de 1000 personas, rápidamente se contaminó de actores y grupos artísticos inclasificables como las presentaciones de Batato Barea, los inicios de la Organización Negra (posteriormente dividido en los grupos De la Guarda y Fuerza Bruta), los melli, las Bay biscuit y las propias Gambas al ajillo.

También estaba el *Parakultural*³ (sótano indiscutido del nacimiento de las Gambas) ubicado en calle Venezuela al 300⁴. Inaugurado en marzo de 1986 como espacio para dar clases y talleres por Omar Viola y Horacio Gabin, rápidamente fue reapropiado como centro cultural o “puesta en escena permanente” como decían sus propios protagonistas; o bien, siguiendo a María José 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 un quehacer subterráneo contra la (auto)represión que continuaba ejerciéndose sobre los cuerpos aun en democracia: el hacer con nada, el hacer del desecho, el re-junte y la colaboración artística colectiva⁵; el “estar juntos” como modo de reactualizar los lazos sociales que habían sido puestos en suspenso⁶ y quebrados por la lógica y la fuerza dictatorial. Espacios de contaminaciones micro afectivas entre lo lúdico y los modos de generar resistencias al disciplinamiento corporal, sexual y genérico; modos que las Gambas pondrán en escenas en muchos de sus “numeritos” (robándole la expresión al modo en que Batato Barea se refería a sus propios montajes). O como expresaría Roberto Amigo (2008):

La actitud estética festiva, es de fuerte impacto durante todos los ochenta y es el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana. La recuperación del cuerpo como alegría, como vínculo con el otro –que también podía darse en el ritual de la movilización urbana– era en los años ochenta una demanda política de enorme intensidad: ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos, se danzaba. Hay un vitalismo exacerbado (87)⁷.

El humor, la ironía, el placer, el cuerpo, la sexualidad y el género, serán ejes nodales en los modos de puesta en escena que se generarán en estos contextos y que

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

Practicando un hacer que se caracterizó por la “falta de disciplina” y directores, como una apuesta explícita colectiva que coincidía con muchos de los grupos de la época, las cinco Gambas reivindicaban su “inmadurez e incoherencia” en el hacer. Esto es, no una incapacidad de organización o de trabajo constante y minucioso sino una apuesta de organización en base a otras lógicas no jerárquicas de autogestión cultural y construcción creativa. Según sus propias palabras en una entrevista de 1989 en *El Eroticón*⁸ “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” (Gabin, 2015). Como también señala el director Ricardo Bartís, la búsqueda de espacios sin jerarquías, sin directores, era parte del deambular cotidiano, el quiebre con la idea de “lo profesional como única alternativa para el teatro donde un sector muy importante se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte” (en Dubatti, 2006: 19).

Cuando empezaron a trabajar juntas 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 puente para la improvisación artística y afectiva donde desarrollarse. En este frenesí del hacer, las Gambas crearon una mezcla de varieté (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 *Patatas 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”. 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 un maquillaje que no tenía nada que envidiarle a cualquier travesti de J.F. Casanovas” (45,74).

Los lugares de ensayo para el espectáculo se transformaron en espacios donde encontrarse y reconocerse, donde imaginar no sólo números de actuación individual de cada una, sino la posibilidad de construir sketch donde participen todas juntas. Practicaban en el *Para* y si no en la casa de alguna de ellas, “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, es decir de lugares nómades apropiados por las personas que lo habitan y lo desvían de sus usos iniciales y prescritos (al decir de De Certeau), y en contraposición al “lugar” siempre fijo, unívoco y estable, hicieron que la organización colectiva se transformara no sólo en necesidad sino en experimentación, supervivencia y potencia colectiva y creativa.

Durante todo el ‘86 y parte del ‘87 se producirá en el grupo un deambular nocturno entre el *Parakultural* y el trabajo pago en las discotecas (entre las más transitadas estaban *Paladium* y *New York City*), “una especie de beca para los parakulturales”. Estos lugares de placer y dispersión hacían que se mezclaran los numeritos de clown de Barea, el teatro malo de Vivi Tellas y las actuaciones de las Gambas con la invasión del sonido, la acumulación de gente y la dispersión en 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.

También, al igual que la mayoría de los grupos de la época, el rejunte, el recicle y el uso del desecho fue el modo de llevar adelante las prácticas. Vestimentas recolectadas en el Once, en las calles y en las casas hacían de la imaginación un lugar desde donde proyectar cómo mostrar el cuerpo, ingrediente fundamental de las *Gambas al Ajillo*.

El espacio del *Para* fue para las Gambas un puente hacia el recientemente creado Centro Cultural Ricardo Rojas (abierto en 1984), espacio que en muy poco tiempo se transformó en enclave de la cultura “alternativa” (sic.). “Era como llegar al Colón en carruaje”, dirá Gabin. Allí, ese abismo entre público y actrices no debía ser asegurado antes de cada función por amigos o conocidos que “iban a hacer el aguante”. De alguna manera se produjo en este traspaso, un recorrido que va del sótano a la “cueva” del Rojas y que no parará hasta llegar al Teatro Maipo en 1994⁹. Además ingresa en escena

“el ajillo”, Miguel Fernández Alonso, que se transformará en otro de los integrantes imprescindibles del condimento de las Gambas.

No es menor destacar aquí que este accionar de las Gambas es parte también del contexto en el que se insertan las prácticas y revisiones del propio género teatral. Como destaca Jorge Dubatti, es el momento de postdictadura el que “ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente” (Dubatti, 2014: 265).

Así, los espacios por fuera de los propios límites de sus géneros, se transforman en lugares de encuentros, de experimentación subjetiva, afectiva y de resistencias que, además, están basados en las prácticas y búsquedas colectivas del deseo y del deseo del hacer.

2.- Contaminaciones Gambas. Sus cruces entre feminismos y humor

En la reconstrucción de las alianzas entre prácticas artísticas y teorías feministas en el contexto 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 (2011; 2014) quien analiza exhaustivamente el campo del arte visual durante los años ‘70 previos a la última dictadura militar y los primeros años de la emergencia democrática hasta entrados los años ‘90. Rosa 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.

La autora releva 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)¹⁰, *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 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, 2014: 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 de las prácticas que realizan las Gambas, que si bien circulaban por otros espacios (más específicos del teatro under y las prácticas interdisciplinarias que allí se construyeron); produjeron, también, una puesta en discusión y debate sobre los cuerpos y el sistema sexo-género. No es menor en este caso la participación de Alejandra Flechner, una de las Gambas, en la muestra *Mitominas II* donde además, como señala Rosa, muchos de los/as participantes del under también formaron parte como Batato Barea, Fernando Noy, Omar Chabán, La Pochocha, Lizzie Yohai, Emeterio Cerro y Klaudia con K entre otr*s que fueron parte de esa muestra (atravesando flujos y cruces entre las diferentes disciplinas que requerirían otro abordaje más extenso para su análisis e intercambio específico)

Si, como dijimos, los escenarios y espacios del *engrudo* (en palabras de Fernando Noy) porteño fueron parte de los entreveros para estar juntos e imaginar futuros posibles, así como escenarios de los modos de crear y experimentar a través del propio cuerpo, creemos que es crucial profundizar la participación de Gambas en las relaciones que pueden establecerse en sus prácticas artísticas con los cruces de las teorías feministas¹³; en particular en ese espacio interdisciplinario que bordea las prácticas teatrales, artísticas y performáticas del under de la ciudad de Buenos Aires. Aquí la y que enlaza prácticas artísticas y teorías feministas no responde simplemente a una aclaración gramatical sino a un engranaje de posibilidad que entiende las teorías 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 categoría mujer homogéneamente, sin distinciones contextuales, raciales, de clase, de orientación y elección sexual y genérica, generacional, antropocéntrica y capacitista, entre otras). Presupuestos que, a veces (y más allá de nuestras intenciones), silencian los debates acerca de qué significa ser mujer o quien/quienes y cómo se representa a las mujeres, núcleo de disputa central de las teorías (políticas) feministas contemporáneas.

Es por ello que, justamente, nos interesan algunos de los sentidos que ponen en escena las Gambas, porque expanden los modos en que puede pensarse esa genealogía del arte feminista local, participando desde los propios bordes de comprender el discurso feminista. Recordemos que las Gambas no se decían “feministas” en su propio contexto ¿qué particularidades trae esto para su inclusión o no en esta genealogía?

Incluir las prácticas de las Gambas como parte difusa de las relaciones entre arte y feminismos pretende contribuir al modo en que analizamos estas prácticas artísticas (su ingreso o no a este mapa de posibles invenciones políticas feministas) en un doble sentido: por un lado, 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”; por otro lado, evitando el silenciamiento que este hecho particular de contaminar los feminismos que circulaban en la época no quede olvidado o subsumido en una desdiferenciación corporal que soslaye el análisis acerca de los modos en que esas experiencias están marcadas radicalmente en su subjetividad genérica y sexual como cuerpos feminizados.

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

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)

Mujer 2: ¡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 correa... La virgen del Luján!, Canela, Lolita Torres¹⁴.

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 (y no sólo) a mitad de los ‘80. En este cuadro 3 de las integrantes ingresan a la sala golpeando cacerolas al grito de “mujer, mujer”, vestidas todas iguales con una blusa suelta color azul con bolados de puntilla y pantalones cortos blancos (estilo boxeadoras), unos zapatitos blancos y medias de rombos negro a la rodilla, todas llevan una peluca de pelo corto. Llinás, quien además lleva anteojos grandes y redondos, tiene en su mano el símbolo violeta de la mujer. Aquí habría una primera ironías sobre las vestimentas y “modales” de esos cuerpos “feministas” (más o menos feas en cierto imaginario de supuesta belleza femenina), a la par fuertes, seguros y peleadores. Cuando Llinás empieza a hablar da un discurso como portadora de las otras mujeres “que hacen el coro”, su tono se transforma en una enunciación burlesca (por ejemplo, no enuncia bien las palabras o se escupe mientras habla) pero que, sin embargo, va emitiendo un discurso de ideas que rápidamente se arrima a la historia de demandas y reclamos de los movimientos

históricos feministas: la autoconcienciación, la lucha femenina o la independencia económica, por sólo citar algunos.

Sin embargo, nuevamente, a medida que el número avanza, el discurso “seguro y de autoafirmación” de las mujeres va dando lugar a un discurso que “muestra las debilidades” pero que también se asemeja a la lógica de los talleres de autoconcienciación que históricamente ha sido una práctica de empoderamiento y encuentro de mujeres. Así cada una va diciendo “lo que es/lo que le pasa” pero de acuerdo a adjetivos que podríamos considerar degradados (o cuanto menos difícil de asumir en público) y que, en general, solían (¿suelen?) ser insultos androcéntricos sobre aquellas mujeres que no cumplen las demandas estereotipadas de belleza, bondad y pasividad como: “(...) yo soy terca, yo soy triste, yo soy brava, yo soy hedionda, yo soy perezosa, yo soy frígida, etc”. Creemos que hay ahí un doble filo de interpretación donde si bien pareciera existir una ironía o burla sobre esos discursos y modos feministas, sin embargo, es ese mismo humor el que permite que eso ingrese como campo de discusión e identificación en una escena teatral que enunciaba muy poco acerca de estos debates.

Nos preguntamos entonces sobre esos modos opacos en que emerge en las Gambas esa idea sobre lo que son y lo que hacen “las feministas” como una “idea fantasmática”¹⁵ que quizá ayude a comprender también cierto imaginario de época (¿y actual?) que se proyecta sobre esos cuerpos; podríamos decir cierto estereotipo como “feas y malas” que a la par se conjuga con una lectura reivindicativa del movimiento feminista de la frase “las mujeres buenas van al cielo, nosotras a todas partes”. 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 un largo camino muchacha’ de nuestras madres, llegábamos al borde del acantilado (Gabin, 2001: 77).

No queda tan claro en el sketch ni en una repregunta realizada a Gabin en la entrevista personal, a qué se referían o contra qué grupos militantes de feministas estaban disputando esos sentidos. Esta idea de ciertas feministas que estaban por ahí puede arrojar luz acerca de los modos en que se piensa esa propia práctica militante y a

la par ayudar a dilucidar los modos opacos en que “la militancia” se hace carne en los cuerpos y en sus experiencias. En este sentido es que recuperamos los modos en que en este desapego a la idea militante, no sólo de su práctica general sino de su discurso de “autoconciencia” -en este caso de “tomar conciencia de Género”- se estableció en las Gambas a partir de una (auto)experiencia que se hace carne, quizá antes que conciencia, en estas mujeres. De alguna manera podríamos decir, siguiendo a Nelly Richard, que

ni lo femenino ni lo feminista son concebidos como contenidos predeterminados, sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad (8).

Gabin (2001, 2015) 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 que se iniciara en las situaciones sociales y culturales que vivían.

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 (5-6).

Nada más cercano a las cuestiones políticas “personales” que históricamente plantearon los movimientos feministas pero de la cual, sin embargo, buscaban desmarcarse una y otra vez, ya que las consideraban asociadas a relatos de la “lógica urgentes y seria de LA política”, donde lo zafado de las Gambas, creían, quedaba excluido del horizonte de representación.

Otros sketch que nos interesa traer al análisis por la misma opacidad que contiene es el que ellas mismas llamaron “Mujeres maltratadas” donde Gabin aparecía como una rocker desgarbada, maquillada con moretones y golpes que cantaba en tono graves, mientras se caía y se levantaba del piso constantemente; seguida por un coro de chicas que decían “puñetazos y trompadas dame más”. 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

sobre el tema para poder representarlo en escena y poder decir cosas como “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 número¹⁶. Nuevamente aparecía la idea de “reírse de sus propias desgracias”, nuevamente, hacer político lo personal a través del humor negro y la risa, que se tornaron estrategias de la puesta en cuerpo del grupo.

Más allá de los debates, y de que la propia Gabin habla hoy con más alejamiento sobre ese sketch¹⁷, los vericuetos de “lo serio” es lo que nos interesa particularmente. Los modos en que 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 desdibujan 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. Un lugar donde el desplazamiento de y sobre “la víctima” desdibuja las retóricas hegemónicas de ese propio discurso que pretende “rescatarlas”.

Lo sugestivo 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 otra vez a diferencia de otros cómicos argentinos que “se ríen de los demás, no de sí mismos” (Gabin, 2015). Así la pregunta ¿de qué se ríen? podría funcionar tanto como significante acusador como catártico, donde la risa puede operar como herramienta de puesta en debate y discusión de los sentidos comunes sexogenéricos hegemónicos.

3. Un humor a contrapelo. Preguntas y consideraciones finales

Existe en el humor de las Gambas un humor políticamente incorrecto, exagerado, “incoherente e inmaduro” que desdibuja las linealidades en los modos de apropiación de las acciones artísticas, en este caso, no sólo se ríen de las experiencias

del ser mujer sino además del discurso que encarnaría la propia militancia feminista en pos de la liberación de las mujeres, como dice 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 transgresión. 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, 2015).

Podemos decir que en estas parodias que abordan las Gambas hay justamente no un texto parodiado, sino un entramado subjetivo puesto en discusión, un modo de educación corporal genérico-sexual que se pone, al menos, en duda. Además también es importante recordar que la parodia funciona cuando es la sociedad la que en un determinado contexto social y cultural “establece leer algunas prácticas significativas en términos de parodia” (Flores, et. al), es decir que no pueden pensarse como prácticas ahistóricas que se mantienen a lo largo del tiempo sino justamente como prácticas situadas. Retomando a la teórica norteamericana Linda Hutcheon (1990), quien se ha encargado de analizar particularmente las teorías de la parodia, podríamos decir que

contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas. (8).

Constantemente las Gambas juegan con el borde, con lo innombrable y lo contradictorio, “defensa y destrucción al mismo tiempo”, lo llaman. Según el diario *Nuevo 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”.

Vale recordar aquí, además, aquello que señala Foucault acerca del concepto de transgresión, esa palabra que destaca Gabin al recordar ese sketch, donde dice que:

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).

Quizá es por eso que en casi todos los números de las Gambas había recovecos de trasgresión: sexo explícito en sus letras, chiste 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 Strep”, entre tantos a otros. Es por ello que intentamos ahondar en el humor de las Gambas no sólo por su “ser mujer” sino por los tipos de relaciones que cierta experiencia de constitución y conformación subjetiva como femenina puede poner en disputa con los marcos del poder, o los marcos de inteligibilidad de los cuerpos y lo esperable de sus discursos. Como explicita Ana Flores (2014) “lo que está en juego no se trata tanto de la cantidad, sino de las posiciones de los sujetos, los lugares desde donde se ejerce ese humor, la ubicación en el escenario cultural, las posibilidades de acceder al centro, aunque ese centro esté desterritorializado” (281).

Como bien decían 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 atónito) el calificativo denigrativo de “putas” les encajaba perfectamente en un imaginario pacato de los roles genérico sexuales. Si retomamos aquello que destaca Rosa (2014) sobre la censura interna del arte feminista en *Mitominas II* no es difícil imaginar la oclusión sobre las prácticas del grupo dentro del entramado feminista, donde “las putas” (y podríamos agregarle las “poco serias”, “poco políticas y militantes” y tantos otros epítetos que circulan una y otra vez sobre este tipo de prácticas) se transformaron en un sintagma que aún a día de hoy sigue siendo “riesgoso y peligroso” para ciertos sectores del movimiento feminista.

Para pensar más profundamente las recepciones de estas prácticas en su contexto, creemos que muchas de estas reflexiones deben profundizarse todavía con 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 (que en algunos países han tenido 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, o los debates sobre prostitución y/o abolicionismo). Sería inabordable recuperar este recorrido para este ensayo, sin embargo son el telón de fondo que hay que profundizar para repensar estas recepciones teóricas y prácticas artísticas en nuestro contexto local.

Necesitamos aún hoy mayores análisis donde las alianzas entre las prácticas artísticas y las teorías feministas profundicen su potencial político y pasen a formar parte de las disputas de sentido de los modos en que estas prácticas pueden ser leídas como modos de resistencias corporales, afectivos y genérico sexuales. Localizar y escuchar los entramados de las prácticas, los sentidos y resistencias que llevaron adelante las Gambas al Ajillo durante más de 6 años nos permite preguntarnos acerca de los modos en que el humor negro y la ironía pueden poner en cuestión los entramados sexogenéricos. Si bien esto parecería ser cuasi una obviedad, el llamado a resignificar estas prácticas y sus modos de intervención, conocimiento y lectura en nuestra genealogía local artística y feminista sigue llamando a desentrañar este tipo de intervenciones. Si bien encontramos, como dijimos, los trabajos de María Laura Rosa, así como en el campo específico del teatro y el humor los abordajes de Lola Proaño Gómez, por sólo citar algunas referencias en estos cruces. Sin embargo, el ingreso, un poco más opaco de las Gambas al ajillo en estos entramados nos permiten seguir indagando sobre ese discurso opaco, haciendo del humor negro, la risa y la ironía el modo de operar y obrar con y desde los cuerpos de las mujeres así como con las disputas en y hacia el propio discurso feminista.

© **María Laura Gutiérrez**

Notas

1. Estas reflexiones forman parte de un desarrollo exhaustivo y 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, Fernanda Carvajal, Nicolás Cuello, Morgan Di Salvo y Francisco Lemus (LaBIAL- FBA-UNLP).

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

3. Sabemos que existieron otros 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 transformaron en espacios más abiertos). Dudamos en seguir remitiendo a los mismos tres 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, remitir nuevamente en este trabajo a esos espacios es 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. 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, además de lo que se menciona en este artículo.

6. Cuando decimos “puestos en suspenso” 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 micropolíticas y poéticos, así como afectivos y placenteros- en el propio contexto de dictatorial. A modo

de ejemplo remitimos a *El sótano de San Telmo*, de Valeria Flores (2015), donde se narra una experiencia de sociabilidad lésbica durante los últimos años de la dictadura.

7. Amigo plantea también la idea de una década de los '80 como "larga", es decir como un entramado cultural que se inicia en los '80 pero que no dejará de aparecer en las prácticas artístico-culturales hasta bien entrados los años '90 particularmente con los debates del espacio del Centro Cultural Rojas y del denominado Arte Light/Arte comprometido.

8. Gabin ha sido la voz cantante en la construcción de relato y memoria del grupo, a partir de la escritura del 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.

9. 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.

10. Este año, 2016, se cumplen 30 años de aquella importante muestra, razón por la cual se organizó la muestra *Mitominas, 30 años después*, reactivada y curada por María Laura Rosa. Durante los meses de junio y julio se llevaron a cabo diversas actividades, reposiciones y relecturas de aquella muestra y su importancia para los feminismos locales y actuales.

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 participantes de *Mitominas* decidieron "no mostrar [las fotos] por temor al escándalo y cierre de la muestra". Lo cual pone en evidencia, desde su propia emergencia, que los cruces entre arte y feminismos y las discrepancias políticas al interior del campo fueron siempre terreno de disputa. Debates que muestran los modos en que la invisibilización general hacia las prácticas artísticas feministas por la historia del arte heterocisnormada, puede replicarse y existe al interior de ese colectivo de disputa llamado feminismo, produciendo la tachadura de los cuerpos LGBTTT al interior de las propias narrativas feministas.

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). Indagación que también está en proceso en el marco de la tesis doctoral. Agradecemos también, en el marco del presente artículo, el señalamiento de las columnas escritas por Claudia Schwartz en la revista *Fin de Siglo*.

13. Si bien no podemos explayarnos en este artículo sobre las teorías que nos subyacen en nuestra indagación, como dijimos este artículo es parte de la tesis doctoral en curso

que parte de la idea de que una estética feminista (Ecker, 1986; Nochlin, 1988, Pollock, 1999, 2010; Richard, 2008) no reduce las teorías de género a ser un apéndice o suplemento de una teoría más general de la historia del arte o de la crítica cultural, sino que, como decíamos, aspira a ser parte de una transformación en las metodologías, ofreciendo un cambio de perspectiva acerca de lo que se había entendido por historia del arte o campo artístico y cultural. Sabemos que la relación entre feminismo, arte y política como espacio de subversión de los cánones dominantes nunca está garantizada a priori, sin embargo consideramos que este encuentro produjo cierta apertura de sentidos en el propio campo del arte quizá no en términos de estilo sino, más bien, como un “efecto político” (Pollock, 2010). Como también especifican E. Bartra (2004, 2008), P. Mayer (2001) o B. La Duke (1985), el arte feminista es contradictorio y problemático para la cultura oficial porque contiene trabajos y prácticas potencialmente subversivas en cuanto a la subjetividad genérica y sexual se refiere. Así mismo, en mi tesis analizo los modos de representación sobre los cuerpos que permitan visibilizar y desplegar imaginarios disidentes respecto a la matriz genérica heterosexual, siguiendo autoras como A. Rich, 1979; M. Wittig, 1980; De Lauretis, 1984; J. Butler, 2005, 2007; J. Halbertam, 2008 y B. Preciado, 2010, entre otr*s.

14. Para comprender más exhaustivamente las citas humorísticas destacamos aquí la mezcla de diferentes figuras femeninas con las que juega el sketch, mezclando diferentes personalidades de diversos ámbitos, algunas reconocidas y destacadas dentro de las historias femeninas/feministas y otras que juegan con el doble sentido irónico de su inclusión en esa lista (por ej. M. Tatcher, que no estaría llamada a reivindicarse en esa lista de figuras feministas). Muchas de ellas pertenecen a la cultura mediática local como: la reconocida actriz argentina de teatro, cine y televisión Juanita Hidalgo mezclada con las hermanas “trillizas de oro” que fueron “estrellas” de la televisión bizarra de los ’80 y se hicieron conocidas por ser animadoras de programas infantiles de esa época así como de ser representantes (durante los años ’90 del menemismo) como ejemplos de madre-esposas y “mujeres *cool*”; el mito popular de la Difunta Correa, basado en una mujer que después de muerta sigue amamantando a su hijo, Canela, una conductora de la televisión abierta que tenía un programa en la televisión abierta “de la tarde”, con entrevistas a celebridades y consejos diarios, o la actriz argentina Lolita Torres.

15. Agradezco a Fernanda Carvajal el aporte a pensar esta idea fantasmática de los feminismos en los ’80 argentino, así como el pensar los procesos entre toma de conciencia y experiencia.

16. No podemos dejar de señalar la actualidad entre lo dicho en este párrafo al presente momento de reescritura de este texto en Argentina donde se ha tornado central el rechazo y repudio colectivo a los dichos sexistas y misóginos del cantante de rock Gustavo Cordera acerca de los cuerpos de las mujeres y su supuesto “deseo de ser violadas” por ellos, “los machos”, del rock. Debate que pone de manifiesto la actual continuidad de los imaginarios patriarcales y misóginos de gran parte del mundo del rock local.

17. En la entrevista personal que realicé con María José Gabin, ella misma resaltó este distanciamiento con ese sketch diciendo: “nos fuimos un poco al carajo”, al hacer referencia a los modos en que hablaban de la violencia hacia las mujeres. Según la

actriz, eso tuvo más que ver con una “desfachatez del momento de juventud”. No es menor, y necesitaría un análisis específico, poder pensar qué cosas resultan o no “decibles” y nombrables en cada contexto particular, en cada momento vital particular. En la actualidad, en el contexto del fenómeno que podríamos denominar “Ni una menos”, hablar abiertamente, y mucho más hacer humor, sobre un tema tan espinoso en el contexto argentino, donde muere una mujer cada 36 horas por violencia de género, resulta, cuanto menos (auto)silenciable para las propias mujeres. ¿Hasta dónde se toleraría hoy socialmente ese sketch abiertamente? ¿Hasta dónde por parte de las propias mujeres? No es menor pensar los modos en que el humor puede ser catalizador de esa experiencia y, sin embargo, censurado.

Bibliografía consultada

Amigo, Roberto, “80 / 90 / 80” en *Revista Ramona* 87 (2008): 8-14. Impreso.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Impreso.

Davis, Fernando y Longoni, Ana. “Cuidado con la pintura” en *Doscientos años de pintura argentina*, volumen III. Buenos Aires: Banco Hipotecario, 2013.

Dubatti, Jorge. “La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio” en Flores, Ana (Coord.). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. Impreso.

---. “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro* 16 (2006): 16-21. Impreso.

Espinoza-Vera, Marcia. “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Revista Razón y Palabra* 15 (2010): 73.

Flores, Ana (Coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. Impreso.

Flores, Valeria. *Interrupciones*. Neuquén: La Mondonga Dark, 2013. Impreso.

Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen I*. Barcelona: Paidós, [1963]1999. Impreso.

Gabin, María José. Entrevista de la autora junto a Guillermina Bevacqua, septiembre de 2015.

---. *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. Impreso.

---. "Cinco mujeres alteradas". *Radar*, *Página 12*. Domingo 23 de diciembre, 2001. Impreso.

Grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual. "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 2015. PDF.

---. "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 2014. PDF.

---. "¿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, mayo 2014. PDF.

Laboureau, Gisela. "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. PDF.

---. "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*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2013. PDF

Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela. "Entrevista con María José Gabin". *Estampa. Revista digital de gráfica artística*, 5/6 (2013): 66-77. Impreso.

Longoni, Ana (ed). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Madrid: Adriana Hidalgo / La Central, 2011. Impreso.

López, Vanina Soledad. (2015). "Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80". *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15 (2015). PDF/web.

Moreno, María. "Fresco y Batato". *Radar. Página 12*. Domingo, 5 de junio de 2011. Impresa.

---. "La generación del ochenta". *Radar. Página 12*. Domingo, 28 de diciembre de 2003. Impresa.

- Proaño Gómez, Lola. “El feminismo, lente amplificador de la mirada a la historia”. En *Teatro, memoria y subjetividad. 6 obras de Cristina Escofet*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2016. Impreso.
- . “El humor feminista de Escofet: una ironía militante” en Dubatti, Jorge (ed.) *Nuevo Teatro. Nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. Impreso.
- . Pollock, Griselda. *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014. Impreso.
- . *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis doctoral]. 2011. WEB. <http://goo.gl/CeQw0Z>
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2013. Impreso.
- . *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile: Palinodia, 2008. Impreso.
- Rubin, Gayle. “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, 1989. Impreso.
- Symns, Enrique. *Cerdos & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. Impreso.
- VV.AA. *Dossier feministes 8. Mujeres y humor: ¿Lo pillas?* Barcelona: Universitat Jaume I, 2005. Impreso.
- VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS y Red Conceptualismos del Sur, 2014. Impreso.
- VV. AA. *Revista Tal cual* 360 (1986). (Archivo personal de María José Gabin, cedido por la artista).
- VV. AA. *Patatas de ganso* 6 (1986). (Archivo personal de María José Gabin, cedido por la artista).