

El Rojas: plataforma de enunciación crítica de las desobediencias socio-sexuales en el campo cultural de Buenos Aires (1984-2014)

1. “Con discriminación y represión no hay democracia”^[1]

Las consecuencias de la última dictadura militar argentina (1976-1983) fueron devastadoras tanto en el orden económico como político y social. Tras la derrota bélica por la soberanía de las Islas Malvinas, el gobierno *de facto* se fue fracturando y la sociedad en general comenzó a reconocer los signos de los peores años de terrorismo de Estado. En el debilitamiento de dicho gobierno, el movimiento de derechos humanos y determinadas plataformas de activismos políticos recuperaron su fuerza silenciada y censurada por amenazas y arrestos; entre las últimas se encuentran el movimiento de mujeres y las disidencias sexo-políticas, es decir, aquel movimiento subalterno que se inscribe por fuera de las lógicas de la heterosexualidad (Cfr. Preciado, 2003). Por un lado, según María Laura Rosa (2014), ya en el año 1980, organizaciones feministas volvían a la arena política para posicionar sus reclamos, entre estos, la patria potestad indistinta para la cual se conformó la comisión Pro Reforma de la Patria Potestad y un frente de Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA). Durante el transcurso de 1981, este último organizó el Primer Congreso Argentino: La mujer en el mundo de hoy, realizado el 25 de octubre de 1982, con una vasta convocatoria de alrededor de ochocientas participaciones. El éxito del mismo motivó a desarrollar otro

evento de similar envergadura, las Jornadas de creatividad femenina, entre el 1 y 3 de abril de 1983, es decir, a pocos meses de la primera experiencia. De esta manera, siguiendo *Legados de libertad* (Rosa, 2014) se advierte la temprana reactivación de las agrupaciones feministas y la producción de intervenciones artísticas como artefactos de cuestionamiento al ordenamiento social del género. Por su parte, el activismo sexo disidente también volvía a aglutinarse en torno de plataformas suspendidas por el régimen de persecución militar. Entre los focos emergentes –previos a los comicios del 30 de octubre de 1983– se encontraban Oscar Wilde, Pluralista, Grupo de Acción Gay (GAG), Dignidad, Nosotros, Camino libre y Liberación. Los mismos se conglomeraron en la Coordinadora de Grupos Gays, a modo de restablecer la genealogía y frentes de luchas del activismo político sexual iniciado en los años sesenta/setenta por el Frente de Liberación Homosexual (FLH) y otras agrupaciones (Cfr. Cuello y Lemus, 2016). Por lo expuesto, si por un lado interesa referenciar la activación de feministas analizadas por María Laura Rosa (2014) es porque la investigadora advirtió la imbricación entre los grupos de *concienciación* de las mujeres y el desarrollo de un *arte feminista*. En otro orden, la conformación del FLH tuvo como Puntos Básicos de Acuerdo reivindicaciones específicas, entre ellas, el cese de la represión policial y la derogación de los edictos policiales.^[2] Iguales proclamas políticas sostuvieron los grupos de la disidencia sexual conformados en la década del ochenta y el colectivo de travestis y mujeres trans en la década del noventa y el nuevo milenio. En este sentido, las dos líneas mencionadas de movilización política en la apertura democrática sientan precedentes característicos del devenir político del movimiento sexo-genérico desobediente de la Ciudad de Buenos Aires: por un lado, la apelación a discursos y visualidades críticas como maquinaria de enunciación y, por otro lado, el reclamo por la eliminación de códigos y contravenciones que criminalizan las identidades que no se sujetan a la *economía heterosexual* (Wittig, 2006 [1992]).

Asimismo, finalizada la dictadura militar (1976-1983), paralelamente a estas reactivaciones micropolíticas el campo cultural produjo cambios sustanciales para la vida democrática en las instituciones estatales. Estas también atravesaron dinámicas de apertura y cambios en los albores de la primavera democrática. Para dar cuenta cómo ingresaron tales reconfiguraciones de las minorías socio-sexuales al interior de las instituciones públicas, en esta oportunidad, nos centraremos en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires fundado en este contexto. Con el tiempo, dicho espacio sería una plataforma de intervención del activismo académico disidente, ya sea por la actividad del Área de Estudios Queer fundada en 1997 o, en el nuevo milenio, por la del Área de Tecnologías de Género, donde se llevó adelante entre el año 2007 y 2014, *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. Para tal fin, a continuación, se caracteriza el perfil institucional que distinguió al espacio en el transcurso de sus 30 años (1984-2014). A partir de dicho análisis institucional se sostiene que, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas constituyó la primera institución pública-estatal en la que fue posible, en general, disputar discursos socio-sexuales mayoritarios mediante intervenciones y plataformas artísticas que operaron como maquinaria de enunciación crítica. En particular, tales maquinarias habilitaron un *devenir travesti* cuando los edictos policiales tenían plena vigencia y se perseguía y hostigaban a quienes desajustaban, mediante su imagen corporal, el régimen heterosexual (Wittig, 2006). [\[3\]](#) Consideramos que estos pasajes desobedientes fueron posibles, por un lado, por los agentes que coordinaron distintas áreas de la institución y, por otro lado, por la intensa actividad teatral que realizó Batato Barea. El *performer*, lejos de definirse bajo categorías binarias desarrolló un *travestismo cuestionador* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006). En consecuencia, su dramaturgia corporal no sólo transgredió convenciones teatrales, sino también sociales y, a través de su labor, la identidad de género autopercibida fue respetada en la institución. Por ello, el

Área de Tecnologías de Género del Centro Cultural Rojas recuperó su figura de modo emblemático. Este vínculo quedó manifestado de forma explícita cuando, con motivo del aniversario de los 30 años del Rojas (2014), el *flyer* de difusión de la actividad programada por dicha Área, con la imagen del rostro del *performer*, se preguntaba: “¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato?”.



2. El Rojas, un laboratorio cultural para “acercar la universidad al pueblo”

En la década del sesenta, el edificio de la Universidad de Buenos Aires ubicado en Corrientes 2038 fue sede de actividades artísticas, entre ellas, las puestas del Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires.^[4] Allí también radicó la biblioteca de la Facultad de Psicología, distintos centros de estudiantes y la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, espacio del cual dependió el grupo de Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA) entre 1974-1983 y cuya dirección escénica estuvo a

cargo de Ariel Arturo Quiroga (Cfr. Ugarte, 2014).^[5] Con tales antecedentes, hacia la década del ochenta, el edificio contaba con espacios (aunque precarios y derruidos) para la realización de actividades culturales, entre ellas, la sala principal (actualmente llamada Batato Barea) y la sala Cancha. Precisamente, en este espacio cultural emergente en la apertura democrática se incrementaron las actividades artísticas realizadas en el marco de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Entre estas, la actividad coral (aunque se desarrollaba de modo independiente en distintas Facultades de la Universidad) carecía de una coordinación institucional; por ello, en marzo de 1984, se creó el Coro de la UBA, bajo la dirección artística de Oscar Castro y Graciela Taquini. De acuerdo con el testimonio ofrecido en conmemoración de los 25 años del Rojas:

Cuando iniciamos nuestra actividad, donde hoy es el Rojas existía un olvidado edificio semidestruído de la UBA. Fuimos los integrantes del coro quienes sugerimos al Rector Francisco Delich y a la Secretaría de Extensión Universitaria de ese momento, Laura Mussa, que ese local, en plena calle Corrientes, si se refaccionaba, podría ser el centro cultural universitario. Felizmente se ocuparon inmediatamente del tema y el Rojas se inauguró en septiembre de 1984, con un concierto del Coro de la UBA(Castro y Taquini, 2009: 77).

El contexto socio-político demandaba crear nuevos canales que restituyeran el valor de la expresión y espacios para el desarrollo cultural. Por lo cual, con el expreso objetivo de centralizar y preservar la calidad de las actividades artísticas que promovía la casa de estudios, se fundó el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas bajo el expediente Nº 30.304/84. A lo largo de sus 30 años de funcionamiento, el Rojas fue una *usina cultural*(Lebenglik, 2009) y un centro de

experimentación y renovación artística. Siguiendo a la Red Conceptualismos del Sur (2012), en América Latina, en la década del ochenta se produjo un *movimiento sísmico*. De acuerdo con esta imagen, el Centro Cultural Rojas fue uno de los puntos de colisión de dichos movimientos, una plataforma cuyas réplicas de propagación artística impactan en la extensión de otros territorios contra-culturales y acontecimientos poético-políticos en el periodo 1984-2014.

En sus primeros años, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas dependió del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, motivo por el cual las políticas de gestión desarrolladas se caracterizaron por “acercar la universidad al pueblo”, a la sociedad, tal como indican los principales propósitos fundacionales del área de extensión en los espacios universitarios.^[6] No obstante, de acuerdo con el primer director del Rojas, Lucio Schwarzberg (Director de Cultura de la UBA entre 1984-1986), quienes se embarcaron en la tarea inaugural de generar un centro cultural estatal una vez culminada la dictadura, más que un programa o perfil de gestión institucional, tuvieron realmente *entusiasmo* y *deslumbramiento* frente a la posibilidad de trabajar con entera libertad (Cfr. Schwarzberg, 2009). Con este ímpetu comenzaron a planificarse actividades mediante las que el Rojas llevó adelante una programación de cursos, capacitaciones, diálogos, conferencias y actividades artística con rasgos diferenciales en relación con otros centros culturales de la época, entre ellos, el San Martín, caracterizado por un perfil “más rígido” o el Centro Cultural Recoleta, “más paquete”, como señaló el mencionado Lucio Schwarzberg (2009a: 18). La tarea fue posible ya que, por entonces, existía una gran confianza de intelectuales y artistas hacia el Estado:

En ese momento se le podía pedir a la gente que viniera a trabajar para el Estado gratis. Era reconquistar un Estado que había estado en manos de los militares y sus secuaces. Ahora sabemos que no hay por qué trabajar gratis para

nadie (Schwarzberg, 2009: 12).

De esta manera, en medio de los escombros de una oscura época que había signado y cercenado el campo cultural, el Rojas ofició de *puerta de entrada* para quienes comenzaban a salir de las *catacumbas* y quienes volvían del exilio. Al respecto, Schwarzberg agrega: “El grueso de ellos no cobraba, venían porque había que ocupar el espacio (...) Nos proponíamos instalar temas que habían estado fuera de la academia” (2009a: 18). Con esta propuesta comenzaron los encuentros con intelectuales y artistas. Según Tamara Kamenszain, directora de Asuntos Extracurriculares del Rojas desde su fundación hasta 1990, la apuesta consistió en desarrollar un movimiento dinamizador hacia el interior de la universidad al brindarle al alumnado una relación viva, no heterodoxa, libre con la cultura y sus productores, más allá de lo que le ofrecían los marcos teóricos de sus carreras. Y un movimiento hacia el exterior de la universidad, es decir, establecer una nueva vía de contacto con el público extrauniversitario a través de un saber académico ofrecido de manera no convencional (Cfr. Kamenszain, 2009).^[7] Con este espíritu, el Centro Cultural Rojas sostuvo ciclos paradigmáticos, entre los cuales restituye Kamenszain:

Iniciamos dos ciclos históricos: La que se viene y Los que conocieron a (...) El primero sirvió para darle la palabra a las nuevas camadas literarias (Pauls, Caparrós, Guebel, Chitarroni). El segundo ciclo fue una opción heterodoxa para el concepto de homenaje. Cuando hicimos Los que conocieron a Alejandra Pizarnik pasó algo que, sin exagerar, aportó la clave para que el Rojas entrara en una nueva etapa. Cuando estaba por terminar el evento, un tímido adolescente del que sólo llamaban la atención –para lo que se usaba en esa época– los extraños reflejos oxigenados en el pelo, me pidió permiso para recitar unos

poemas de Alejandra. Acto seguido, nos dejó a todos boquiabiertos con una intervención que ponía la lectura de poemas a años luz de lo que se había hecho hasta entonces. Era Batato Barea. Desde ese día el under se instaló en el Rojas para siempre y la literatura quedó felizmente desvirgada por el teatro, la performance, la música (2019 [en línea]).

Desde 1986, con la incorporación de Daniel Molina al Área de Letras, comenzó el ciclo *Lengua Sucia. Poesía para después de todo*, que se desarrolló hasta 1991. El mismo Molina (2009) señala que el fin del ciclo simboliza la culminación de una etapa del Centro Cultural Rojas, en coincidencia con el fallecimiento de Batato Barea (el 6 de diciembre de 1991), y la finalización de una época que había comenzado bajo el manto de transición democrática y que –ya en el menemato– ofrecía otros signos político-sociales para caracterizar la nueva década del noventa.

The poster is for an event titled "El Teje" at the Centro Cultural Rojas. It features a black and white portrait of a person with dark hair and a large earring, set against a background of vertical black and white stripes. The event is scheduled for September 18, 2014, at 20:00 hours in the Sala Batato Barea, with free admission. The poster includes logos for UBA (Universidad de Buenos Aires) and the Centro Cultural Rojas, celebrating its 30th anniversary. It also mentions "Susy Shock" and "Poemario trans-pirado Talkin' to machine". The website "rojas.uba.ar" and social media handles are provided at the bottom. A small text box in the top right corner of the poster reads: "El Teje Fest los 30 de El Rojas ¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato? Primer periódico travesti latinoamericano".

UBA
Universidad de Buenos Aires

R30 AÑOS
CENTRO CULTURAL
RECTOR RICARDO ROJAS

Rojas 30 Aniversario
EL TEJE FEST

Susy Shock
Poemario trans-pirado
Talkin' to machine

Jueves 18 | 20hs
Sala Batato Barea
Entrada gratuita

rojas.uba.ar

@rojasonline facebook.com/centroculturalrojasuba

CCRRROJAS | Av. Corrientes 2038 | C1045AAP

septiembre 2014

el Teje

El Teje Fest los 30 de El Rojas
¿Qué hicimos con la posta
que nos dejó Batato?
Primer periódico
travesti latinoamericano

Recorte de programa de mano. Ciclo *Lengua sucia*. Centro Cultural Rojas, mayo de 1990.
Archivo Museo Casa Batato Barea. Fotografía: Guillermina Bevacqua

En este ciclo se presentaban grupos extranjeros y bandas de rock, moda y poesías. Como su nombre lo indica, se trataba de actividades que, desde los márgenes de una reconocida institución –en palabras de Tamara Kamenszain (en Jiménez, 2009)–, se *enchastrara* y *ensuciara* el campo cultural heredado de la dictadura. Paralelamente al comienzo del ciclo, el Área de Teatro había desestimado la propuesta de Batato Barea “por parecer demasiado *under*, o quizás por parecer directamente indemostrable”, como sugiere María Moreno (2003 [en línea]). Sin embargo, dado que el *detritus* en los ochenta operaba como un dispositivo de (re)invención de *modos de hacer* que la *culturamainstream* (hegemónica) desechaba, mediante alianzas *marginolientas* Barea fue invitado a presentar sus espectáculos de *poesías performáticas* (Garbatzky, 2013) en el ciclo creado y organizado por Daniel Molina, quien explica:

Mientras él [Batato] vivió, a la mayoría de la gente de teatro –incluso a los más audaces– le parecía, en el mejor de los casos, un sapo de otro pozo. Yo le ofrecí que basara sus nuevos trabajos en textos poéticos y así podría sumarlo al ciclo de poesía Lengua Sucia. De esa forma surgieron sus mejores obras: desde Alfonsina y el Mal hasta La Carancha, una dama sin límites (en la que compartió cartel con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese), pasando por Un puré para Alejandra. Si Batato hubiera llegado al Rojas unos años más tarde, cuando se sumaron al área teatral gente como Rubén Szuchmacher, Vivi Tellas, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Andrea Garrote, Daniel Veronese, Miguel Pittier o, ahora, Matías Umpiérrez, quizá la historia hubiera sido diferente, pero hasta su muerte fue más un “clown travesti” que un “actor” (2009 [en línea]).

Cuando en 1989 se creó la Galería del Rojas bajo la dirección curatorial de Jorge Gumier Maier con la instalación de Liliana Maresca *Lo que el viento se llevó. La cochambre*, Batato Barea intervino la inauguración con una *performance poética*.^[8] Esta consistió en la lectura de “Sombra de Conchas”, un texto neobarroco de Alejandro Urdapilleta plagado de figuraciones sexualizadas y remisión a un escenario desobediente de conchas y braguetas travisteriles:

*Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/
iconchas! iconchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa
va copa viene/ y el bulto magno que me enceguece/ desde tu
entrepierna almibarada/ gloria de tu bragueta/parcimonía
[sic] de transeúntes/carroña que masco/y leche/
y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas
de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130
putos frente a un espejo/ todos descuartizados/ vocación
de concha/ iconchas! iconchas!/ Libre albedrío/ y una
montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi
nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/
saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi
changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche
condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa
concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque
Lezama/ iconchas! iconchas!/ Potras de crines blancas/
cayendo en los precipicios/ iconchas! iconchas!/ Cisnes
que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/
conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas
famosas/ ¿concha peluda?/ ponele spray/ y atrás de todo mi
muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos
para las conchas/ ivivas vítores y clarines!/ aplausos
para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que
tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de
oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de
firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ iaplausos para*

la concha de tu madre!// iy para la de T...M... qué todavía ruge!// Aplausos para mil conchas de camarines/ conchas postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes conchones profundos/ ien fin!// ¡A la Gran Concha Argentina Salud!(Urdapilleta, 2008: 69-71).



Captura de pantalla de Batato Barea en *Lo que el viento se llevó*, instalación de Liliana Maresca en el Centro Cultural Rojas, 1989. Video-catálogo de la muestra retrospectiva *Frenesí* de Liliana Maresca. Realización: Adriana Miranda (1994).

De acuerdo con el estudio de Irina Garbatzky en la declamación escénica Barea *reutilizó* las lecciones de recitado de poesías de los manuales escolares en los que se remarcaba el uso de la voz lenta y baja pero animada cuando los pasajes del texto lo requieran, con una pronunciación sin defectos, movimientos naturales y una actitud corporal noble y viril pero para desmoronar, mediante la parodia, tal tradición declamatoria (Cfr. Garbatzky, 2013: 161). Asimismo, no *afeminaba* su voz, en

consecuencia, la *performance poética* se producía entre una neutralidad corporal conservadora y el desacato de las convenciones poéticas y sociales. Por su parte, la instalación de Liliana Maresca estaba conformada por sombrillas, sillas y mesas estropeadas, despintadas y oxidadas, *cochambrosas*, traídas de lo que fue un glamoroso recreo del Tigre, El Galeón de Oro (intervenido en la dictadura militar y luego abandonado). Como signos y restos de un pasado reciente, la elegía del texto y de este mobiliario y objetos derruidos señalaban *lo que el viento se llevó*. No obstante, la exposición (tanto en el trabajo de Barea como en el de Maresca) era una afirmación de la transmutación de lo que las sociedades descartan; residuos puestos en la escena de una nueva mirada, objetos que constelan entorno al deseo para que cada quien pueda vivir más su propia vida (como indica un poema de Liliana Maresca) por fuera de las formas convencionales y tradiciones artísticas (Cfr. Gutiérrez, 2018).^[9]__



Captura de pantalla de *Lo que el viento se llevó*,
instalación de Liliana Maresca en el Centro Cultural
Rojas, 1989. Video-catálogo de la muestra retrospectiva
Frenesí de Liliana Maresca.

Realización: Adriana Miranda (1994).

Por esta exposición inaugural y por el perfil curatorial desarrollado entre 1989-1992 en la galería de artes visuales del Centro Cultural Rojas, Mariana Cerviño (2012) consideró que la gestión de Jorge Gumier Maier propuso un *corpus* de *artistasherejes* con una doble dinámica en el campo artístico, entre ellos: Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte y Omar Schiliro, Roberto Jacoby, Liliana Maresca, Alfredo Londaibere, Esteban Pagés y Emiliano Miliyo, Feliciano Centurión, Benito Laren, quienes expusieron en la Galería del Rojas y/o contribuyeron al diseño curatorial de dicho espacio. Por un lado, hacia el interior de la institución, estos artistas compartían un *habitus* común generando afinidades espontáneas que apostaban a la experimentación colectiva,

interdisciplinaria y *amateur* de sus producciones, al tiempo que desacataban las normas y valores instituidos en torno al uso de la vestimenta y el orden sexual del régimen dictatorial. Por otro lado, hacia el exterior del campo, se distanciaban de la tradición artística local estableciendo relaciones polémicas. Si bien la socióloga refiere, específicamente, al campo de las artes visuales, se puede considerar la *herejía* artística de Barea al interior del campo teatral. La misma quedó explícitamente manifiesta cuando el *performer* recitó el mencionado poema, "Sombra de Conchas", en el Centro Cultural San Martín en la condecoración de Niní Marshall como ciudadana ilustre de la Ciudad de Buenos Aires el 21 de diciembre de 1989. En aquella oportunidad, la prensa escrita de la época expresó:

De inmediato ocupó el escenario Antonio Gasalla, que interpretó con su habitual gracia y simpatía a Mamá Cora, y luego Batato Barea, un cómico de limitados recursos, puso la nota burda y chabacana en un homenaje que no merecía su presencia(s/d, 1989).

De esta manera, a pesar del reconocimiento de Barea en el circuito artístico hacia 1989, una misma *performance poética* podía tener una buena recepción (como fue el caso en la inauguración de la Galería del Rojas) pero causar un escándalo en otros marcos institucionales o resultar censurada como ocurrió en el Teatro Alvear en el mismo año. En relación de este desplazamiento, el mismo Barea señaló:

Lo que les molesta es que yo hago de mí. Que muestro mi propio concepto, mi propia ideología. Una ideología que tiene que ver con la poesía de Noy, de Pizarnik, de Perlongher, que tiene que ver con la realidad de la calle, con lo bajo, con lo marginal, con las prostitutas(en

Hojman, 1989: 25).

Acerca de esta particular aceptación o rechazo de la labor del *performer*, también se debe agregar que, mientras sus participaciones en el Centro Cultural Rojas con el emblemático Clú del Claun no fueron cuestionadas por producir una poética, aunque disruptiva, inserta en una tradición teatral, por fuera de dicho grupo, sus creaciones desobedecieron formatos escénicos, deviniendo performáticas y tensionaron no sólo el lenguaje de la práctica teatral, sino también las fronteras socio sexuales de las figuraciones corporales; por ello, sus trabajos fueron desestimados para integrar programaciones teatrales oficiales, o incluso, en el Centro Cultural Rojas, como se refirió más arriba.

Por lo expuesto, el travestismo escénico de Batato Barea, además de un procedimiento poético insurgente, fue una estrategia política irreverente al imaginario social, cuyo patrón de sexualidad moderno (*mata puto*) se escandalizaba ante el desacato de la norma binaria. De esta manera, a contrapelo de la sociedad, incluso de determinado sector del activismo sexual con una fuerte impronta liberal (*Cfr.* Cuello y Lemus, 2016), Batato tejió alianzas con las travestis de las murgas porteñas a quienes invitó a participar en sus espectáculos de

poesías.^[10] Ante un escenario social que se caracterizó, extensamente, por la expresión de odio hacia la población trans, surge la pregunta acerca de cómo fue posible aquel tránsito sexo-genérico desobediente en los marcos “de una rancia institución como la Universidad de Buenos Aires” (Link, 2009: 254). Las reflexiones de Roberto Jacoby en torno al Rojas, acaso se aproximan a una posible respuesta:

El Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres

sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún, el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad [el VIH-sida], de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte, muy amplios(en Longoni, 2011: 25).

En consecuencia –en un contexto en el que, a pesar del pleno ejercicio de un Estado de derechos, continuaba el amedrentamiento alrededor de determinadas zonas (y de ciertos bares) con dispositivos de control por *averiguación de antecedentes* y las *razzias* policiales recaían sobre las disidencias sexuales–, en el Centro Cultura Rojas, un grupo de travestis, bajo la excusa de marcos y códigos escénicos, circularon libremente en un *territorio dislocado* (Rosa, 2008) que suspendía la persecución y criminalización de sus derivas identitarias. Por lo cual, replegándose a dicho control e inventando sus reglas de juego, el Rojas también formó parte de un circuito de espacios subterráneos, contraculturales o, como el Indio Solari los llamó, *guardias underground para*

Dionisos.^[11] Si bien esta última caracterización fue utilizada para referenciar espacios surgidos en un contexto cultural en el transcurso del régimen *de facto*, dado que las travestis y mujeres trans fueron sistemáticamente perseguidas “por llevar ropas del sexo contrario” y sin ser sujetas [sic] de derechos hasta la sanción de la Ley de Identidad de Género (2012), sus vidas estuvieron azoradas por otro régimen, el heterosexual. Por lo tanto, se propone considerar al Rojas como una *guardia* capaz de darles cobijo a un grupo de personas que, transgrediendo las modelizaciones hegemónicas que impone el binarismo cis genérico, en un marco “de una prodigiosa apertura mental, moral y afectiva” (Molina, 2009a: 249), pudieron agenciar trayectorias vitales, tensionando los

constructos biopolíticos normativos. Esto fue posible, primero, a través de prácticas poético-escénicas (en la década del ochenta y noventa) y, luego, por las actividades programadas tanto por el Área de Estudios *Queer* (desde 1997), como por la agenda del Área de Tecnologías de Género, desde el 2005 hasta la última actividad organizada por dicha Área en la conmemoración de los 30 años del Rojas en 2014. Asimismo, aunque en la década del ochenta estas actividades tuvieron como protagonista a Batato Barea, se debe advertir una trama de complicidades entre distintos agentes culturales que allí trabajaron. Entre ellos, resulta crucial la figura de Leopoldo Sosa Pujato, director del Centro Cultural Rojas entre 1986-1993. En palabras de su antecesor, Lucio Schwarzberg: “Fue el que realmente le dio el perfil. Él había venido en 1984 de España, donde había vivido el ‘destape’. Por eso, probablemente, su decisión de incorporar a las minorías y las llamadas ‘tribus urbanas’” (2009b: 24). Por su parte, Beatriz Sarlo (2009) también relaciona la *movida* madrileña con el espíritu juvenil e innovador que se desarrolló en los años de transición democrática en la Ciudad de Buenos Aires y, particularmente, en el Centro Cultural Rojas. Además, el impacto producido por el Rojas en el campo cultural del ochenta se puede comparar con el Instituto Di Tella en la década del sesenta, ya que, al igual que este último, el Rojas fue un *underground institucionalizado* –tal como Oscar Massota refirió respecto al Instituto (en Pinta, 2013: 23)– cuyas propuestas contrastantes con un medio caracterizado por un canon tradicional no podrían dejar de ejercer presión en sus contextos de recepción. Sin embargo, tal como Beatriz Sarlo (2009) indica, entre ambas instituciones existe un abismo dado que el Di Tella produjo sus actividades bajo financiación privada y el Rojas se sostuvo mediante presupuesto estatal. Mientras que la primera institución respondía a un núcleo programático de artistas, curadores y funcionarios, por el contrario, el Rojas se fue haciendo *sobre la marcha*, a través de afinidades y alianzas. Al respecto, Daniel Molina señala:

Una mirada a estas dos décadas que estuviera muy atenta al presente puede llegar a esconder la sustancia. Muchas de las cosas que se hacían por entonces surgieron sin ningún plan. Es más, creo que las transformaciones más profundas, las que fueron definiendo un perfil valioso, no tuvieron ningún grado de predeterminación. Leopoldo [Sosa Pujato] arribó a la dirección del Centro como una forma de castigo. Había estado en la dirección del, por entonces, recientemente creado Ciclo Básico Común (que, con sus noventa mil alumnos, era el niño mimado de la universidad) y por sus diferencias con Rectorado fue expulsado de allí y nombrado director del Rojas, una dependencia que nadie sabía ni dónde quedaba(2009a: 252).

Resultan infinitas las anécdotas de la institución acerca de la capacidad de gestión de proyectos de alto nivel de contenido desarrollados en precarias condiciones presupuestarias y difíciles de sostenerse sin expresa voluntad política y económica; sin embargo, es innegable que, a lo largo de los años, el Centro Cultural Rojas se caracterizó más por lo que pudo que por lo que le faltó y por ser un *laboratorio de política cultural*, un espacio en el que se elaboraron proyectos artísticos novedosos y experimentales. Distintos agentes posibilitaron dicho perfil, entre ellos/as, uno de sus gestores más importantes fue Leopoldo Sosa Pujato, quien *consideraba*:

En realidad, en la Argentina (...) no hubo una producción subterránea fuerte. La dictadura había debilitado las posibilidades de producción: uno sacaba una tapa y no había nada. Nuestro intento, entonces, es crear situaciones y las condiciones que permitan que sectores sociales marginados del poder puedan generar lenguajes propios, construir un protagonismo fuerte(Sosa Pujato en Pacheco, 1992: 2).

En consecuencia, frente a la necesidad de desarrollar un ámbito de libertad para jerarquizar al *actor social*, la gestión del emblemático director del Rojas posibilitó los marcos de un espacio *desprejuiciado* (Lebenglik, 2009), que se convirtió en un *referente para la innovación o semillero artístico* (Vázquez, 2009). Tal política cultural de extensión social propició modalidades artísticas desobedientes, mediante las cuales fue posible interrumpir la *ficción somatopolítica* (Preciado, 2003), es decir, la forma dominante que despliega el orden mayoritario para normalizar, de modo biopolítico, los procesos de subjetivación sexuales y genéricos. Asimismo, esta apertura del perfil institucional del Centro Cultural Rojas también caracterizó el espacio de la Galería de Artes Visuales coordinada por Jorge Gumier Maier entre 1989-1996. Si bien no es el objetivo aquí reparar en las discusiones que su gestión generó al interior del campo artístico respecto del *arte light*, interesa destacar que las matrices de discusión de aquel arte calificado por la crítica de manera despectiva como liviano, rosa, guarango, marica o gay constituía un dispositivo de cuestionamiento crítico a los patrones de representación de la cultura oficial y los discursos (androcéntricos) de los relatos historiográficos. Siguiendo el trabajo de investigación de la historiadora María Laura Rosa, el proyecto curatorial de Jorge Gumier Maier promovió la discusión sobre las identidades sexuales, no obstante, a pesar que en el campo académico ya se habían instalado los estudios de género, paradójicamente, la recepción crítica no advirtió la capacidad política que tal proyecto instituía (Cfr. Rosa, 2015). Por su parte, Francisco Lemus, indica que:

Gumier Maier, quien antes había participado del Grupo de Acción Gay y colaborado en revistas del periodismo independiente, propuso un discurso curatorial capaz de generar afinidades creativas en los artistas; supo llevar al terreno de las exposiciones una sensibilidad deforme

que abraza con el mismo rigor la decoración, la abstracción, el surrealismo, las páginas de una historieta y la propia biografía. A través de muestras, intervenciones que tendían a las polémicas y textos que eludían la dureza de la teoría, se delineó un nuevo modelo artístico que volvió porosos los límites de lo representable(2020, en línea).

Continuando con este perfil curatorial desarrollado en la Galería de exposiciones pero en otro orden, respecto de la programación del Área de Artes Escénicas (teatro y danza), el crítico teatral Jorge Dubatti sostiene que, el Rojas ofrece una *metáfora epistemológica* de la nueva cultura y del campo teatral argentino que se configura por medio del *canon de la multiplicidad*:

Como manifestación de resistencias frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, la programación del Rojas participa del fenómeno de la destotalización, que cumple una función social desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la “diferencia”. La destotalización es consecuencia del quiebre del pensamiento binario y sus expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay “un” centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos (Dubatti, 2009: 259).

Bajo las características de dicho canon, las prácticas

artísticas se constituyen como contra poder en el que se generan espacios micropolíticos alternativos para el desarrollo de subjetividades que desmantelan el artificio social. En este sentido, aunque en el Centro Cultural Rojas no existió una programación cuyo fundamento proponga cruces poéticos sexuales y genéricos disidentes en la escena teatral, en particular, y en el campo de las artes visuales, en general, dada la política cultural llevada a cabo por quienes allí coordinaban espacios institucionales, se generó un ámbito de (re)presentación minoritario. Asimismo, este aspecto fue realizado, de modo paradigmático, a través de la labor artística de Batato Barea y los homenajes que le brindaron a su figura; ya en el nuevo milenio la programación del Área de Tecnologías de Género recuperó su trabajo diseñando una genealogía artística cuestionadora del binarismo de género. De esta manera, considerando a Batato Barea como un *eslabón semiótico* (Deleuze y Guattari, 2002), en el Centro Cultural Rojas entre 1984 y 2014 se traza una cartografía conformada por artistas que, a través de sus prácticas escénicas, desarticulaban de modo manifiesto la cis-normatividad, entre ellos/as: Klaudia con K, Mosquito Sancineto, Julia Amore, Naty Menstrual, Camila Sosa Villada y Susy Shock. Dicho *corpus* de artistas no respondió precisamente a una planificación cultural a desarrollar, por el contrario, como tantas de las actividades del Rojas, este mapa teatral se fue generando por las motivaciones (políticas) de quienes participaron de las gestiones y de las distintas áreas del centro cultural. Precisamente, el testimonio de Paula Viturro (2009) ofrecido en los *25 años del Rojas* manifestó que uno de los mayores desafíos del espacio que coordinaba consistió en no volverse un *área gueto* de la institución. Por el contrario, Viturro encontraba que la programación artística del Rojas había desarrollado, en general, una impronta *queer* gestionando e impulsando una serie de actividades atravesadas por un dispositivo de cuestionamientos a los patrones de normatividad sexo-genérica. Entre ellas:

El área de danza estrena tres obras bajo el lema Queer Dance. El área de Letras no solo presenta un libro en el que se tensan cuestiones referidas a la diversidad sexual y étnica en el contexto latinoamericano, sino que además convoca al artista performer Dani Umpi, quien ofrecerá un show que promete rarezas y más. Por su parte, el área de Teatro inaugura un intercambio con el Festival de la Escena Queer y el teatro El Cubo, a través del auspicio de un ciclo de musicales dirigidos por Nicolás Pérez Costa, el cual funcionará como antesala del 2do. Festival de la Escena Queer en noviembre de 2008(Viturro, 2009: 228).^[12]

En consecuencia, se observa que el Rojas impulsó una gestión que, aun sin ser prevista o reconocida por las distintas direcciones institucionales y coordinaciones de las áreas, estuvo en concordancia con los objetivos del área de extensión universitaria generando un perfil cultural innovador proyectado hacia la sociedad. Asimismo, aunque desde el año 2002 depende de la Secretaría de Relaciones Institucionales, Cultura y Comunicación, bajo la órbita presupuestaria de Rectorado de la Universidad de Buenos Aires –es decir, ya no pertenece al marco institucional de extensión universitaria–, su carrera continúa amparándose en el Estatuto Universitario que garantiza la difusión de las actividades académicas y culturales hacia la sociedad.

3. Consideraciones finales

De acuerdo con el recorrido trazado, considerando la apertura democrática como un punto de inflexión para el devenir de las instituciones estatales se abordó un análisis del perfil institucional del Centro Cultural Rojas en tanto espacio posible en el que determinadas alianzas entre activistas, artistas, docentes y profesionales diseñaron una *heterotopia*

(Foucault, 2010) en medio de un campo cultural signado por un régimen que segregó, históricamente, las minorías socio-sexuales. Siguiendo los testimonios de quienes participaron en la conducción de la institución y sus áreas específicas, se dejó manifiesto que el perfil innovador y alternativo que caracterizó al Rojas durante sus 30 años aconteció de tal manera, no por un programa institucional específico, sino por el carácter y compromiso personal, profesional, político y creativo de sus gestores culturales y artistas. Al exponer las condiciones institucionales del Centro Cultural Rojas en tanto *laboratorio cultural* o *territorio dislocado* en el que fue posible realizar prácticas y saberes que no respondían al canon oficial de las altas casas de estudio y el campo cultural hegemónico, se explicitó el particular carácter de la institución para que en ella sucedieran ciertos pasajes socio-sexuales desobedientes cuando los edictos policiales tenían plena vigencia. No obstante, si bien inicialmente se propuso que el Rojas fue una plataforma contra-hegemónica en la que se promovieron estos pasajes, dicha conjetura presenta cierta limitación ya que, como se demostró, aunque las minorías socio-sexuales (mujeres trans/travestis, particularmente) formaron parte de la programación, en la década del 80 y 90, estos tránsitos estuvieron supeditados bajo los tranquilizadores códigos y convenciones artísticos y no contó con un reconocimiento institucional mayor. Por lo tanto, de la experiencia se desprende que respetar la identidad de género en determinadas intervenciones artísticas no significa garantizar la permanencia de aquellos sectores más postergados de la sociedad para quienes la universidad no constituye un horizonte posible. A pesar de lo expuesto, no se puede soslayar la producción de pensamiento crítico que allí fue posible. Considerar que en la institución reside la potencialidad del cambio dejaría a los agenciamientos micropolíticos en las clausuras de la historia. Por el contrario, revalorizar las transformaciones y las líneas de fugas producidas por las minorías socio-sexuales en la institución hacia el campo cultural, apeló a reconocer las

fuerzas performativas de los colectivos, los lazos comunitarios y aquellos momentos en los que fue posible disputar el ordenamiento social del género en discursos y discusiones suscitados en torno a plataformas de intervención artística desarrolladas en el Centro Cultural Rojas, y por extensión, en la Universidad de Buenos Aires.

^[11] El título de este apartado se extrae de la segunda petición de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). La misma se encuentra en el “Anexo documental” de *La homosexualidad en la Argentina* (Jáuregui, 1987: 225).

^[12] Los Puntos Básicos de Acuerdo constituían el programa de acción del FLH. Según Néstor Perlongher: “En ellos, básicamente, se partía de las ‘reivindicaciones democráticas específicas’ –el inmediato cese de la represión policial antihomosexual, la derogación de los edictos antihomosexuales y la libertad de los homosexuales presos–, se caracteriza el modo de opresión sexual ‘heterosexual compulsivo y exclusivo’ vigente como propio del ‘capitalismo y de todo otro sistema autoritario’, se llama a la alianza con los ‘movimientos de liberación nacional y social’ y con los grupos feministas” (1985: 273).

^[13] Los edictos policiales fueron figuras jurídicas aplicadas por la Policía con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. El 2° F prohibía “exhibirse en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario”. Al respecto, véase el trabajo de Anahí Farji Neer (2017).

^[14] No es mi objetivo aquí reparar en la existencia del teatro universitario de la Universidad de Buenos Aires, pero valga este espacio para mencionar experiencias previas desarrolladas

en el edificio donde actualmente funciona el Centro Cultural Rojas. Por su parte, Yanina Leonardi y Lorena Verzero (2008) señalan que, bajo la órbita de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires entre 1971-1974, en la Facultad de Medicina, funcionó la Escuela de Mimo Contemporáneo, dirigida por Alberto Saba. La misma fue clausurada (abruptamente) por el gobierno de María Estela Martínez de Perón.

^[51] El periodista y gestor cultural Mariano Ugarte en *Antes del Rojas, ¿qué?* (2014) desarrolla una extensa investigación acerca del Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA). En esta, resultan de especial interés los derroteros atravesados por el director del grupo (Ariel Quiroga) en tensión y confrontación con quien dirigía la Dirección de Cultura, Carlos Eduardo Salas (1974-1982). Asimismo, si bien el trabajo de investigación da cuenta de la gran concurrencia y participación del alumnado de la universidad en los talleres y realización de los espectáculos, pone en evidencia el desinterés de las gestiones de la Dirección de Cultura (a Salas lo continúa Jorge Luis García Venturini entre 1982 y 1983) para acompañar el desarrollo del espacio. Mediante testimonios ofrecidos por integrantes del TUBA, Ugarte también señaló la proyección y visión de Ariel Quiroga de lo que aquel espacio podría representar en términos de gestiones institucionales más amplias para el desarrollo de la cultura al interior de la Universidad de Buenos Aires. Sus ambiciones radicaban en crear un amplio programa teatral e incluso proyectar un centro cultural en el edificio. Luego de nueve años de embates por una actividad escasamente reconocida por las gestiones de la UBA y tras un fuerte impacto emocional que atravesó Quiroga por el fallecimiento de su madre, en el nuevo escenario político de la apertura democrática, desiste de continuar todo tipo de proyecto cultural en la Universidad de Buenos Aires.

^[61] La Universidad de Buenos Aires (UBA) fundó el Área de

Extensión Universitaria a mediados de la década del cincuenta. En ella, adoptó los genuinos propósitos ya implementados por dichas áreas en otras universidades luego de la reforma universitaria (1918) cuando se crean tales espacios al interior de las altas casas de estudios. En este sentido, “integrar la universidad a su contorno social” fue uno de sus principales objetivos, para ello se realizaron actividades para incluir sectores más amplios de la sociedad y abordar problemáticas más complejas. En el primer aniversario del área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, se destacan la creación del 1) Centro de Desarrollo Integral de la Isla Maciel, 2) los ciclos radiales y 3) la reactivación de una biblioteca popular para la realización de actividades culturales. Todas estas acciones, aunque fueron pruebas piloto, resultaron altamente positivas para la continuidad del área (Cfr. s/d, 1957).

^[7] Entre estos encuentros, destaca Daniel Molina (2009 [en línea]): “Uno de los hechos memorables de los tiempos heroicos fue la realización de la primera conferencia que el filósofo Jacques Derrida dictó en la Argentina. El que por entonces era el pensador más influyente del mundo no sólo no cobró honorarios (que hubieran sido imposibles de pagar), sino que además aceptó costearse su propio pasaje. A cambio de su colaboración desinteresada, el Rojas le gestionó un encuentro con Borges. Entre los asistentes estaban Enrique Pezzoni, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Nicolás Rosa y Jorge Panesi”.

^[8] Durante los años ochenta, Gumier Maier se desempeñó como periodista en las revistas independientes *El Porteño*, *Cerdos y peces* y *Fin de Siglo*. A su vez formó parte del Grupo de Acción Gay (1983-1985). Entre 1989 y 1996, en paralelo de su producción artística, dirigió la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas.

^[9]El poema de Maresca citado dice: “Que la pequeña luz deje de brillar no cambia nada/ Todo va a seguir igual/ El alimento se desvanecerá/ Alguna lágrima resbalará/ En el surco de alguna mejilla/ Y cada uno se dedicará por si acaso/ A vivir más su propia vida” (Maresca en Dillon, 2006 [en línea]).

^[10]Acerca del desplazamiento de las travestis de los movimientos de las minorías sexuales de la década del ochenta, véase Nicolás Cuello y Francisco Lemus (2016), investigación en la que se pone de manifiesto las divergencias entre el GAC y la CHA publicada en la revista N°1 de *Sodoma*, en la que se cita: “Ciertos grupos *gays* al organizar una fiesta rechazaron la posibilidad de un show de travestis. Debía ser una fiesta ‘seria’, dijeron. Al ser invitados a un programa radial uno de ellos se autoexcluyó por el timbre agudo de su voz y su modulación femenina. Cuidar la imagen frente a los otros. No ser locas sino tratar de ser ‘naturales’. No ‘ofender’ con nuestra conducta o apariencia. De eso se trata. Algunos *gays* están contentos porque ‘no se les nota’” (Jorge Wildmer o Mirna de Palomar o Lic. Raquel Guatramen, 1984: 11).

^[11]Esta caracterización de los sótanos y catacumbas como *guaridas del under* que comenzaron a funcionar en los últimos años de la dictadura militar para resistir contraculturalmente la censura fue realizada en el marco de la entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboreau (en 2011) a Carlos “Indio” Solari. La frase completa dice: “Un artista está obligado a surfear sobre las olas terribles de las cosas que ocurren y que pueden hacer intolerable la vida (...) Durante la dictadura militar fue necesario construir *guaridas underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente” (en Lucena, 2013 [en línea]).

^[12] Paula Viturro fue la coordinadora del Área de Tecnologías de Género en el Centro Cultural Rojas. Originalmente, el texto que aquí citamos de Paula Viturro, "Orgullo por partida doble", fue publicado en *La hoja del Rojas* en noviembre de 2007. El primer Festival de la Escena Queer se realizó entre el 11 y 13 de noviembre de 2005 en el teatro El Cubo de la Ciudad de Buenos Aires. El mismo fue producido por Monina Bonelli, Maruja Bustamante y Florencia De Angelis; tenía como objetivo aportar una mirada sobre la cultura *queer* a través del trabajo de "artistas que exponen la diversidad, la exacerbación del cuerpo y la desmesura frente a la norma. Una provocación a la idea de rareza y normalidad". Para ello las modalidades artísticas fueron diversas, entre ellas: prácticas escénicas (teatro *y performances*); música, indumentaria y artes visuales. En este primer evento se homenajeó a José María Muscari y se entregaron los Queer Awards 2005 a personalidades de la cultura *queer* (Alejandro Urdapilleta; Barby; Belén Blanco; Celeste Carballo; Dani Umpi; Fernando Noy; Fernando Peña; Florencia de la V; José María Muscari; Liliana Felipe; Marcia Amoroso; Mosquito Sancineto; Peter Pank; Roberto Piazza; Walter Soares de *Caviar*). La programación consistió en: *Warm up musical*, DJ Doom (Bariloche); anfitriona: Purpurina por Iven (Uruguay) y Alma PIÑIN Holgado; *Retrospectiva de José María Muscari*, homenaje coordinado por Ana Durán; Dj set a cargo de DJ Silvio Rech (La Pampa), DJ Adrián Orellano (Córdoba), DJ Solxie, DJ Fabián Jara, DJ Doom (Bariloche), DJ Andy Arias (La Pampa); *SADO BP* (*performance/bodypainting*) con *make up* de Esteban de Marco y Aymaré Abramovich como modelo; *El año del Lewerburst* de Cristian Morales; *Minuto queer* con Mosquito Sancineto como anfitrión; *performance*, poesía y música a cargo de Not Poett + DJ Novella; *Insectos* con diseño de vestuario de Ale Baamonde y música de DJ Novella; *Nancy Doméstica* de Mariana Nadaja, Lali Balbi, Natalí Tentori; *Tumbamores*; *Cecesrock* con Celeste Carballo y banda; *Homorama* de Hernán Morán; *Desfile Bossini Pithod*; *Kabaret Elektro Pank* por Peter Pank; Marito

Filgueira (*performance*); Revista Vago con Christian Dios, Charly Darling, Vogue, Isis (*performances* y proyecciones); música de Machine Marafiotti, Ambar, Blitto, Gray, Dani Umpi (Uruguay) con estrella invitada: Gaby Vex; *Desfile Militancia Homo* + Prana, con indumentaria: militancia homo y peluquería de diseño de Prana; *Jem & the Holograms* de Fede Castellón y elenco; *Esta vez no voy* de Cecilia Rainero; *Adivina* con Maisa Pereyra, Handruma Mason, Rosana Montenegro; *El homosexual (o la dificultad para expresarse)* de Copi por el grupo Humoris Dramatis; *Réquiem Nupcial* de y por Marta Pacamicci; *4200 Vacas* (Uruguay) de Agösto; *Veladas Temáticas* por Grupo Mondopasta (información disponible en: <http://www.alternativateatral.com/evento304-i-festival-de-la-e-scena-queer>).