

**EL CUERPO DEPORTIVO, METÁFORA EXISTENCIAL Y ESCÉNICA EN EL TEATRO ARGENTINO ACTUAL\***

Beatriz Trastoy  
Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** Las reflexiones metateatrales caracterizan la escena argentina contemporánea. En este sentido, las diferentes disciplinas deportivas ofrecen una serie de procedimientos escénicos y de elecciones temáticas a través de las cuales el teatro reflexiona sobre sí mismo, y, al mismo tiempo, intenta expresar de manera metafórica no sólo comportamientos sociales y políticos de la sociedad argentina, sino también nuevas imágenes de la corporalidad propias de la posmodernidad, (posibilidad de cambios físicos; control y manipulación corporal a través de la tecnología biomédica; experimentación genética). Como ejemplo de esta tendencia, el artículo se centra en el análisis de *Catch* (2003) de José María Muscari.

**PALABRAS CLAVE:** metateatralidad, deportes, corporalidad, Muscari.

**ABSTRACT:** Meta-theatrical considerations characterize contemporary Argentine theatre. Different sports provide stage procedures and thematical choices through which theater reflects upon itself and at the same time intends to express metaphorically not only social and politic behaviors of Argentine people, but also new images of postmodern body patterns (physical changes by means of plastic surgery, gender conflicts, biomedical technology, genetic experimentation). As an example of this outlook the article focuses on the analysis of *Catch* (2003) of José María Muscari.

**KEY WORDS:** meta-theatricality, sports, body patterns, Muscari.

A partir de los años 60, se verifica en Occidente una nueva tendencia escénica que, al poner en crisis la noción de representación como instancia fundacional del teatro, propone nuevos paradigmas perceptivos que plantean desafíos teóricos y prácticos al ejercicio profesional de la crítica periodística y académica. Dicha tendencia escénica -que suele denominarse *posrepresentacional*, *posantropocéntrica*, *posorgánica* o, más generalizadamente, *posdramática*, siguiendo a Lehmann (2002)- impugna categorías dramáticas tradicionales, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras. Esta puesta en crisis de la teoría y de la práctica teatrales, como así también de la conflictiva relación que las vincula, disemina en la escritura dramática y en la puesta en escena especulaciones antes limitadas, casi exclusivamente, al ámbito de los estudios académicos.

\* Una versión abreviada de este trabajo se publicó telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, año 1, N° 1, agosto 2005, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

La escena argentina de las últimas décadas también participó de estas preocupaciones metateatrales. Entre las estrategias formales y las elecciones temáticas que buscan expresarlas se destacan las diferentes disciplinas deportivas. Especialmente a partir de fines de los 80, el tratamiento teatral del deporte reaparece una y otra vez refuncionalizado y, por lo tanto, resemantizado, en la medida en que apunta no sólo a metaforizar comportamientos sociales y políticos de la sociedad argentina, sino también a plantear nuevas postulaciones de la corporalidad, referidas –directa o indirectamente– a determinados ideogramas fundantes de la posmodernidad (posibilidad de cambios físicos; control y manipulación corporal a través de la tecnología biomédica; experimentación genética), que devienen configuraciones autorreferenciales de la teoría y la práctica escénicas.

El primer caso, es decir, la intención de metaforizar comportamientos sociales y políticos, puede rastrearse más largamente en la historia del teatro argentino. En efecto, la tematización del deporte no es en lo absoluto un fenómeno novedoso. Tras la mirada cándida e inaugural de *Los tres berretines* (1932) de Arnaldo Malfatti y Nicolás de Las Llanderas, son numerosas las obras que remiten a deportes populares como el fútbol y el box; me refiero a *El centroforward que murió al amanecer* (1955) de Agustín Cuzzani; *Match* de Juan Carlos Hermes y Eduardo Palovsky (1967), luego reescrita por Pavlovsky con el título de *Último match* (1971); *Telarañas* (1976) y *Cámara lenta* (1979), ambas también de Eduardo Pavlovsky; *Al perdedor* (1982) de Osvaldo Dragún, entre muchas otras. En estas piezas, más allá de sus variantes formales o conceptuales, la remisión al deporte opera básicamente como ostensible metáfora de la violencia, la explotación, el machismo, la intolerancia o la discriminación que atraviesan a la sociedad argentina<sup>1</sup>.

Más recientemente, la tematización del box, largamente transitada por la literatura y el cine, ha sido retomada en varios espectáculos. Por ejemplo, *La boxe* (2000) con dramaturgia y dirección de Diego Starosta, quien también tuvo a su cargo uno de los personajes, plasma las luchas eternas de los hombres con sus enemigos visibles e invisibles. La obra: «se constituye en una metáfora pugilística de la vida, una danza de enfrentamientos que utiliza el boxeo como herramienta básica y fundacional para narrar el transitar del hombre en su camino de gloria y decepción, de carencias y alegrías, de frustraciones y conquistas.»<sup>2</sup> *Otelo, campeón de la derrota* (2006), dirigido por [Alberto Ajaka](#) (quien también fue uno de los intérpretes de la puesta en escena), se ambienta en el vestuario de un gimnasio de box y presenta al protagonista como un púgil desbordado y violento y a una fascinada Desdémona alemana. En el espectáculo, cuerpo y palabra se enfrentan en múltiples juegos que despliegan sentidos poco convencionales, sin modificar el texto del drama shakespeariano. Asimismo, *Bengala* (2007) de Alfredo Megna es un unipersonal sobre la vida de un boxeador quien, hacia el final de su carrera, se niega a abandonar el ring, único espacio en el que puede consolidar su identidad. Los diferentes discursos de quienes conforman su entorno se hacen presentes inscriptos en la voz y en el cuerpo de Bengala, para quien el momento de autoconciencia plena se dispara como la luz vibrante y efímera que da título a la obra. El autor explicita esta idea del deporte, más exactamente del box, como metáfora de las victorias y las derrotas existenciales:

Los artistas seguimos teniendo una ventaja histórica. En general, las personas no creen en la metáfora como una herramienta concreta para describir situaciones y mecanismos de funcionamiento, porque la piensan a modo de un juego poético, meramente estético. Esto permite que nos apoyemos en nuestro arte para incidir en la realidad. El deporte, a nivel social, funciona

1. Véase de Miguel Ángel GIELLA (1996), «El boxeo como motivo recurrente de planteamientos dramáticos», en O. PELLETTIERI (ed.), *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 203-215

2. Gaceta de prensa.

como una metáfora potentísima de los comportamientos humanos, de la esencia de los seres. Y el boxeo, denostado, despreciado por buena parte de la sociedad por su carácter marginal, nos permite iluminarnos, como la bengala a la que alude la pieza<sup>3</sup>.

El catch también fue tematizado en el teatro argentino en esta misma perspectiva referida al deporte como metáfora existencial. El mencionado Alfredo Megna estrenó *Orestes, el super*, en el Teatro San Martín en 1988, pieza referida a la vida de un luchador que quiere participar de un célebre programa de televisión. Con posterioridad a *Catch* (2003) de José María Muscari, espectáculo sobre el que volveremos más adelante, se estrenó *Vuelve la rabia* (2007) de Juan Pablo Gómez y Walter Jacob. En la obra, se abordaba la cuestión de la identidad a través de un luchador enmascarado, al estilo del catch mexicano, que debe decidir entre darse a conocer para poder hacerse atender en la guardia del hospital para salvar su vida o morir como vivió, celoso del doble anonimato que caracteriza a estos catchers, es decir, manteniendo su rostro cubierto por la máscara y ocultando su verdadero nombre. Asimismo, *Hipertrofia muscular* (2004) de Nelson Mallach, con dirección de Susana Torres Molina, reúne en un gimnasio de barrio a cuatro hombres muy diferentes psicológica, ideológica y espiritualmente: un carnicero, que también trabaja sus músculos cotidianamente, cuando descarga las media reses de los camiones; un monaguillo de la misa transmitida por televisión, deseoso de conocer los límites de su propio cuerpo para entender los padecimientos de Cristo en la cruz; un fisicoculturista que idolatra a Arnold Schwarzenegger y un aplaudidor de un programa televisivo de la tarde, que mediante sus bíceps ultra desarrollados, espera atraer la atención de las cámaras y volverse famoso. Creen, por un lado, que la glorificación del propio cuerpo resulta un medio para alcanzar sus deseos individuales y, por otro, que, cohesionados en equipo, lograrán derrotar a los atletas de un gimnasio rival. Sin embargo, la competencia cambia de signo y deviene odio acérrimo e inmotivado, hasta que la violencia que se destinaba al afuera, al otro desconocido y apenas hipotetizado, se revierte sobre ellos mismos como producto de la intolerancia y la irracionalidad. De esta modo, la obra pone en escena el punto de encuentro entre belleza y violencia, que fundan ciertas prácticas deportivas:

La belleza atlética involucra también una dimensión de violencia (el atleta ocupa un lugar que sería ocupado por otro (y la ambición de ser el mejor. El deporte contrapone una *areté*, una excelencia o perfección, con el resentimiento. El fin del deportista es dominar al otro. Ceder en la órbita de la *areté* es ceder a la mediocridad. En la vida intelectual pasa algo parecido<sup>4</sup>.

En lo que respecta a la segunda -y a nuestro entender, más interesante y productiva- perspectiva, es decir, la que concierne a las tematización de las disciplinas deportivas como configuraciones autorreferenciales de la teoría y la práctica escénicas, nos centraremos en el análisis de dos ejemplos.

El primero de ellos, denominado Teatro Deportivo, aparecido en los escenarios porteños en las últimas décadas, tiene como antecedentes, por un lado, a Viola Spolin, quien entre los años 20 y 30 desarrolló una nueva modalidad de enseñanza teatral basada en la improvisación, especialmente dirigida a los niños, la cual se presentaba a modo de juego. Su hijo Paul Sills retomó la propuesta y, junto con otros teatristas, impulsó en la Universidad de Chicago una especie de moderna *commedia dell'arte*. Por otro lado, el teatro deportivo remite al británico Keith Johnstone, quien en los años 70 implementó sus teorizaciones sobre la improvisación, conocidas como *Theatresports* en la Universidad

3. HOPKINS, Cecilia, «Bengala o el mundo de los boxeadores según Alfredo Megna. La lucha deportiva como metáfora.», *Página 12*, Buenos Aires, lunes 19 de Marzo de 2007.  
Cft. <http://www.autores.org.ar/amegna/notaspagina12.htm>  
Principio del formulario

4. Hans- Ulrico Gumbrecht, en Ivana COSTA, «El deporte y los críticos», *Revista Ñ*, Buenos Aires, 15 de abril de 2006, p. 12.

de Calgary (Canadá). Su objetivo fundamental era desacartonar las prácticas escénicas y acercar al teatro a los fanáticos del fútbol y del box. Precisamente en Canadá, dado que los actores no tenían trabajo durante el invierno, porque los espectadores sólo parecían interesarse en los partidos de hockey sobre hielo, Robert Gravel e Yvon Leduc desarrollan en 1977 el *match de improvisación*, una competencia teatral festiva e interactiva entre productores y receptores.

En el *match de improvisación* participan dos equipos de seis integrantes en ropa deportiva (tres mujeres y tres hombres), un maestro de ceremonias, un árbitro y dos ayudantes que controlan la aplicación del reglamento y sancionan las faltas. Las acciones improvisadas sobre propuestas realizadas en el momento (suelen sortearse tarjetas -muchas veces escritas previamente por los espectadores- a través de las que se determinan el título, tema, género, formato, estilo, duración y número de jugadores) se desarrollan en un campo de juego cuadrangular similar a un ring de boxeo. El público que vota por medio de unas tarjetas de colores, puede demostrar su descontento arrojando sobre los participantes una pantufla de tela que se le provee junto con la entrada.

Si bien coinciden en el clima de competencia de espíritu deportivo, el *Theatersport* se diferencia del *match*, en el hecho de que se basa en proponer dificultades extremas: improvisar con ojos tapados, emitir textos que no incluyan determinada letra o bien constituidos exclusivamente por interrogaciones, hacer permanentemente zapping de diferentes estilos y géneros, entre otras. Tales improvisaciones son evaluadas de 1 a 5 según la modalidad olímpica<sup>5</sup>.

El reglamento de los matches de improvisación está cuidadosamente diseñado; determina la cantidad y calidad los participantes; prohíbe salir del área de juego; establece la duración y el modo de cronometrar de los partidos (tres tiempos de treinta minutos, con diez de descanso entre cada período); indica la forma de establecer comienzo y final (uso de sirena); define la naturaleza de las improvisaciones, que son de dos tipos: comparada, en la que cada equipo desarrolla el mismo tema, y mixta, en la que uno o más jugadores de los dos equipos tienen que improvisar juntos sobre el mismo tema. Asimismo, especifica cuidadosamente el desarrollo de cada improvisación que consta de tres partes: anuncio del tema (naturaleza de la improvisación, título, número de jugadores, categoría de la improvisación, duración), concentración entre los miembros de cada equipo y otorgamiento de puntaje. Por otra parte, aclara la manera de desempatar; determina la forma de penalizar; el modo en que se debe pedir explicaciones al árbitro; la modalidad de la clasificación, referida al calendario de los encuentros regulares, a los campeonatos de ascenso y a los torneos de eliminatorias; establece la validez de la protesta; determinan los procedimientos a seguir en los diferentes casos de improvisación inconclusa; y, además establece el código gestual del árbitro, referido al uso de accesorios ilegales; a la farsa, mala actuación o fanfarronería por parte de algún jugador; al empleo de clichés; a la confusión; la desconexión; al juego demorado; a las faltas mayores; a la falta de escucha, a la mala conducta; al número ilegal de jugadores, a las obstrucciones; a los procedimientos ilegales; al castigo de match, al rechazo de personajes; a la rudeza y al tema no respetado.

La Argentina fue el primer país de habla hispana que incorporó esta modalidad teatral profesional, como resultado de los talleres dictados por Silvie Potvin y Silvie Gagnon de la Liga Nacional de Improvisación de Quebec y por Claude Bazin de la Liga de Improvisación Francesa. El match de improvisación se presentó en el verano de 1988, en la sala de la discoteca Paladium. Participaron, entre otros Fabio «Mosquito» Sancinetto y Ricardo Behrens, quienes serían más tarde los exponentes de las distintas tendencias de esta peculiar modalidad escénica. El primero de ellos, Mosquito Sancinetto quien a partir de 1990 desarrolló su actividad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires,

5. El programa de la televisión estadounidense, difundido por la cadena Sony, denominado «Whose line is it anyway?», desarrolla improvisaciones de acuerdo con este modelo.

se distanció laboralmente de Behrens en 1996 y, dos años más tarde, abandonó el formato de los tres tiempos. Actualmente dirige la Compañía de Teatro-Improvisación Argentina.

Ricardo Beherens, por su parte, creó la Liga Profesional de Improvisación (LPI), avalada por la Liga Nacional de Improvisación de Quebec, que posee los derechos de autor del *match* y fundó la Escuela Internacional de Improvisación que sirvió de base para la creación de otras ligas latinoamericanas. En abril de 2001, se firmó la carta fundacional de la Liga de Improvisación de la República Argentina (LIRA), entre representantes de las ligas de Buenos Aires, Mendoza, La Plata, Mar del Plata, entre otras. En dicho documento, se establecieron los principios éticos, teatrales y deportivos de la práctica escénica y se reglamentó la formación de las ligas regionales y universitarias y se determinó un porcentaje de 15% de los *borderaux* de los matches para crear un fondo común destinado al fomento y la capacitación de participantes, la organización de torneos, intercambios regionales e internacionales y el fomento de la investigación en la especialidad. Asimismo, la Federación de Improvisación Profesional Iberoamericana (FIP) agrupa numerosos países como Argentina, Colombia, Brasil, Puerto Rico, Chile, México y España y se organizó en la ciudad de México el primer Mundial de improvisación en lengua española. Por otra parte, en nuestro medio, también existen Ligas de Improvisación amateurs, especialmente en el ámbito de las diferentes universidades nacionales, con sus propios sistemas de torneos y campeonatos. En 2002 el grupo dirigido por Behrens organizó el Festival Nacional de Improvisación Teatral en Argentina y, al año siguiente, llevó a cabo la 1ª. Copa del Mundo de Match de Improvisación, campeonato del que participaron los países integrantes de las Ligas reconocidas.

Como segundo ejemplo de esta perspectiva autorreferencial del tratamiento escénico de las disciplinas deportivas, que implícitamente replantean cuestiones teóricas y redimensionan el rol y el discurso de la crítica teatral, nos referiremos a un espectáculo difícilmente clasificable, pero emblemático de la perspectiva que nos ocupa: se trata de *Catch*, subtítulo «*Lucha en el barro+sexo entre chicas*» (2003) escrito y dirigido por José María Muscari<sup>6</sup>.

Ciertamente, *Catch* es un espectáculo incómodo, desconcertante, no por los desnudos o por las innumerables obscenidades verbales y gestuales a las que da lugar la fragmentaria y aparentemente inconsistente historia narrada sobre el escenario-gimnasio, en el que un grupo de luchadoras entrenan con inusitada ferocidad a fin de participar en un incierto combate, mientras temen ser elegidas para la pelea de fondo en el barro. El desconcierto que produce *Catch* no es tampoco atribuible exclusivamente a su intento de ambigua autodefinición, realizado a través de la oposición alta cultura/cultura popular, ya que la obra se abre con una paráfrasis de la concepción barthesiana expresada en «Le monde où l'on catche»<sup>7</sup>:

Memeka- Miren chicos, yo les voy a hablar claro: el catch no es un deporte, es un espectáculo, una comedia humana que está más allá del éxito o del fracaso. En el catch no se evita ni se disimula nada. Hay una exacerbación del sentido; por eso vieron este desastre recién, que no es pelea, no es coreografía, no se entiende qué carajo es.

y se cierra con la voz en *off* de Martín Karadagián, aconsejando candorosamente a los niños que obedezcan a sus mamás y que se alimenten adecuadamente para devenir auténticos *titanes*<sup>8</sup>.

El verdadero desconcierto que genera *Catch* se basa en su tácita y -curiosamente- sutil metarreferencialidad basada en un particular tratamiento de la corporalidad que condensa ciertos tópicos

6. Sobre Muscari, véase Beatriz Trastoy «José María Muscari, hacia un teatro más allá de las definiciones», en [http://artescenicas.uclm.es/artistas/artista.php?id\\_artista=03042006105434](http://artescenicas.uclm.es/artistas/artista.php?id_artista=03042006105434)

7. BARTHES, Roland (1957), «Le monde où l'on catche», su *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 13-24.

8. Autodenominado «campeón mundial de catch», Martín Karadagián, catcher y empresario del espectáculo, creó y dirigió durante décadas *Titanes en el ring*, la troupe de catch más célebre de la Argentina. Su fama se consolidó a través de un programa que se emitió por la televisión de Buenos Aires desde el 3 de marzo de 1962 hasta fines de 1988.



de la cultura somática contemporánea. En *Catch*, el control y el autocontrol físico de las luchadoras opera escénicamente como desestabilizador del tradicional binarismo de género y, por extensión, de los géneros teatrales, hasta convertirse en un exasperado cuestionamiento tanto de ciertos cánones éticos que regulan las relaciones sociales, vinculados a lo femenino y masculino, como así también de los cánones estéticos vigentes en la crítica teatral.

En el nivel del discurso dramaturgico y escénico, *Catch* tiende a disolver los límites y la especificidad de las distintas instancias del quehacer teatral, como así también de las convenciones que lo fundan. La condición de espectáculo *teatral* -como oposición al *espectáculo* supuestamente *deportivo* que el título de la obra, en primera instancia, sugiere- se explicita brutal y soezmente desde el comienzo mismo,

*Espinola*: Empezó, carajo, apaguen celulares, no se puede filmar ni sacar fotos. Porque les hago concha las cámaras. Acá no se puede ni puchar ni escabiar; esto es un teatro, no es una cancha, ignorantes de mierda. No quiero oír volar ni una mosca; me cierran bien el orto... Señores, ahora sí empieza el verdadero cacha-kazcan [sic].

Se trata, en efecto, de una procaz parodia de las melifluas voces femeninas que, especialmente en los teatros oficiales de la ciudad de Buenos Aires, recuerdan a los espectadores las prohibiciones propias de las salas teatrales, una convención que Muscari considera particularmente molesta en relación con las otras convenciones específicas del teatro<sup>9</sup>, pues en ella se le pide al espectador cumplir con las restricciones y, al mismo tiempo, fingir que no ha oído nada, para involucrarse de inmediato cognitiva y afectivamente con la ficción escénica.

Pero a pesar de tan contundente declaración del carácter *teatral* de *Catch*, las imprecisiones se multiplican, pues el espectáculo oscila entre la ficción y la no-ficción, entre la forma más tradicional de *representación* (numerosos elementos ficcionales atraviesan historia y personajes) y la siempre desestabilizante modalidad de *presentación* (casi todos los intérpretes usan sus propios nombres y hacen ciertas referencias a su vida real).

Los metatextos en los que el propio autor-director aclara que ninguna de las actrices realmente actúa, sino que pone en juego una ficción que él mismo ideó<sup>10</sup> profundizan la ambigüedad característica no sólo de *Catch*, sino de toda la personal estética de Muscari referida a la práctica interpretativa:

el trabajo que yo hago sobre lo actoral tiene mucho de indagación de lo personal, para ponerlo en juego como universo poético en la actuación. A mí no me interesa que el actor se deje a sí mismo afuera, ¿viste esos actores que dicen 'yo me transformo en otra cosa'? A mí me interesa que sean lo más auténticos posible, haciendo eso que no son ellos. Es muy perverso el mecanismo<sup>11</sup>.

Este borramiento de los límites de la especificidad del teatro y la puesta en crisis de los modos tradicionales de circulación de un determinado evento escénico en el campo teatral argentino, como así también el cuestionamiento del juicio evaluativo de los espectadores, tienen su correlato en el plano de las distintas disciplinas deportivas -supuestamente- practicadas por los personajes, haciendo oscilar a *Catch* entre el evento teatral y el espectáculo deportivo.

9. Lix [sic] [seud. de Rosario Lix Klett]; «Entrevista a José María Muscari: Perversa teatralidad», *Soles Digital*, 23 de julio, 2004, [www.solesdigital.com.ar](http://www.solesdigital.com.ar)

10. PAGÉS, Verónica, «El boxeo tiene su poesía (femenina)» [Entrevista a José María Muscari, en *La Nación*, sección *Vía Libre*, Buenos Aires, 1 de agosto 2003, p. 8.

11. Lix, ob. cit.

La preocupación básica de las luchadoras remite, directa o indirectamente, a anabólicos, regímenes normalizadores, hipertrofia muscular, hormonas, cirugías, siliconas, bulimia, anorexia, rendimiento sexual. De este modo, a través de su fragmentaria y agresiva conversación y de sus violentas acciones, construyen y deconstruyen imágenes corporales y discursos sobre la corporalidad, en los cuales lo femenino y lo masculino disuelven y confunden sus límites y su supuesta especificidad. Las luchadoras y sus entrenadoras hablan y se comportan de acuerdo con los aspectos más violentos y guarros del estereotipo machista; se expresan sobre sí y sobre las demás indistintamente en masculino y femenino; anhelan pero, al mismo tiempo, temen las posibles transformaciones de sus cuerpos anabolizados cuya imagen, a modo de espejo distorsionante, les devuelve el travesti que regentea el gimnasio, en su desbordado deseo de femineidad. Algunas luchadoras asumen su lesbianismo gozosamente y sin conflictos; otras, en cambio, no pueden hacerlo, porque se sienten físicamente incompletas; otra quisieran cambiar su sexo; otras lo rechazan sólo porque la sociedad lo considera *débil*.

no renegaría del sexo femenino, sino fuera porque estamos obligadas a comportarnos como el sexo débil, o bello sexo, conchas de porcelana rodeadas de tutú. Hay que acabar con tanto sentimentalismo femenino<sup>12</sup>.

Salvo por algún apodo generalmente denigrante, referido a sus rasgos físicos (la *mona* Nuñez, la *petisa* Pécora, la *colorada* Giorzelli, la *veterana* Baletti), las luchadoras se designan entre sí exclusivamente por sus apellidos (que coinciden con los apellidos reales de las actrices) diluyendo la identidad construida por las marcas de género implícitas en los nombres de pila. Para la mayoría de ellas, su originaria y, a pesar de todo, definitiva condición sexual femenina es acaso un recuerdo remoto y confuso. Sólo el travesti es llamado por un apodo -digamos- femenino (Memeka), mientras que Raúl, el nombre de pila ficcional (el único en la obra que no coincide con el apelativo real del actor), en tanto masculino, es usado por el resto de los personajes como insulto, como la mayor ofensa que pueda infligirse a su elegida identidad femenina.

Transitar los bordes del género, de los géneros, implica siempre fascinación y riesgo, para el deportista y también para el creador teatral. La ansiada optimización de las posibilidades corporales de la luchadoras deja entrever de inmediato su temida contracara: para ellas, como para el imaginario social, la/el fisicoculturista deviene monstruo, cuerpo ambivalente, deformación de sí mismo en su opuesto genérico -mujeres que parecen hombres; hombres que parecen mujeres; hombres que parecen travestis; travestis que parecen transexuales<sup>13</sup>.

Los hombres que lo practican son siempre considerados *atletas*; sus cuerpos son idealizados, modelos a emular, y sus eventuales transgresiones referidas al empleo de esteroides son juzgadas como una simple forma de desborde narcisista. Las mujeres, en cambio, son estigmatizadas como transgresoras del orden «natural», en la medida en que sus cuerpos hiperdesarrollados desarticulan el estereotipo de la mujer débil y frágil<sup>14</sup>. La incomodidad que suele generar el fisicoculturismo femenino se debe al hecho de haber demostrado que la supuesta debilidad física de la mujer es, en general, socialmente producida y, por lo tanto, superable<sup>15</sup>. El cuerpo exhibido de la fisicoculturista

12. Las citas no contienen número de página porque fueron tomadas de un mimeo del texto dramático proporcionado por el autor.

13. AOKI, Doug (1996), «Sex and Muscle: The Female Bodybuilder Meets Lacan», *Body & Society*, vol. 2 (4), pp. 59-74. El autor señala acertadamente la diferente valoración de los cambios corporales en hombres y mujeres fisicoculturistas. Así la expresión «parece un hombre» implica un severo cuestionamiento de orden moral: «una mujer no debe parecer un hombre», mientras que los pectorales hiperdesarrollados de un hombre fisicoculturista no lo feminizan, ya que se perciben como una sinécdoque fallida, es decir, no valen por el todo, sino que parecen estar en un cuerpo equivocado.

14. BALSAMO, Annie, «Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture», *Body & Society*, Vol. 1 (3), pp. 215-237.

15. ST. MARTIN, Leena and Nicola GAVEY (1996), «Women's Bodybuildings: Feminist Resistance and/or Femininity's Recuperation?», *Body & Society*, vol. 2 (4), pp. 45-57.

se vuelve, así, subversivo de los cánones culturales resultantes del binarismo de género y, sobre todo, de cierto esencialismo atribuido a lo femenino. Los medios masivos vuelven a anclar a sus cultoras en el modelo cultural tradicional, ya que habitualmente se destacan sus atractivos sexuales por encima de las capacidades físicas tan metódica y esforzadamente conseguidas por medio del entrenamiento. Ni siquiera el ámbito de los concursos de fisicoculturismo es propicio para la mujer, ya que los jurados exigen implícitamente la ostentación de la estética propia del estereotipo femenino: peinados exuberantes, maquillaje, tacos altos, aros llamativos, gestualidad y poses no exentas de sensualidad. En otras palabras, se le exige a la fisicoculturista una puesta en escena de la femineidad tradicional sobreimpresa a la supuesta masculinidad de sus músculos hiperdesarrollados. Sin embargo, como simultánea contracara de este carácter subversivo, el cuerpo fisicoculturista femenino deviene vulnerable al arriesgarse a la censura, a la burla, al ostracismo social e, inclusive, al cuestionamiento de su derecho a existir. En efecto, la supuesta masculinización de la fisicoculturista es sólo una construcción en el campo de lo imaginario, ya que sus verdaderas transformaciones se operan sólo en los rasgos secundarios (hombros anchos, caderas angostas, desarrollo de bíceps y similares) mientras que sus órganos genitales y sus funciones sexuales -a diferencia de lo que ocurre con los hombres anabolizados- no sufren alteraciones<sup>16</sup>.

*Catch* pone en escena este supuesto carácter teratológico del fisicocultuirismo femenino y, por extensión, discute la diferente valoración social de la mujer con respecto al deportista masculino; diferencia que el discurso de los medios masivos no sólo consolida, sino que acentúa, especialmente en el caso de disciplinas deportivas marginadas como el fisicoculturismo. En *Catch*, el temor a devenir cuerpo monstruoso por la hipertrofia que generan los esteroides se potencia en la confusión entre sexo y género de alguna de las luchadoras, temor y confusión que las vuelve objeto de escarnio, inclusive en el ámbito del propio gimnasio:

RECIO: Memeka, a mí Baletti me quiere dejar como un sapo, hecha una patovica, tipo la Pecora [...] No me quiere magra, quiere que le dé a la proteína día y noche.

BALETTI: Te quedas pichita, buchona. Claro que vas a quedar anabolizada, no gorda, anabolizada. Te va a quedar la pija parada con priapismo. No vas poder eyacular, no te va a salir la leche.

GIORSELLI: Baletti, sos mujer, guaranga, bananera...

BALETTI: ¿Qué miras con esa cara de Fido Dido? ¿De qué te asustás si no tenés pija?

La discriminación femenina propia del ámbito del fisicoculturismo alcanza asimismo otras disciplinas deportivas también -supuestamente- presentes en la obra que nos ocupa. En efecto, el boxeo parece (sólo parece) ser constitutivo del espectáculo de Muscari. En el hall del teatro e inclusive en plena calle, mientras los espectadores hacen fila para ingresar a la sala, la manager Espínola y el travesti Memeka, respectivamente vestidos con camisetas de River y Boca, quintaesencia de la rivalidad futbolística de la Argentina y, por extensión, metonimia del enfrentamiento en sí mismo, promocionan el espectáculo a voz en cuello, prometiendo, como si se tratara de una feria de atracciones, violencia y muerte, pero, también, definiendo los rasgos esenciales del resto de las intérpretes, en su triple condición de actrices-luchadoras-personajes

MEMEKA: Merecen respeto, ellas han derrumbado barreras físicas y psicológicas; están preparadas intelectualmente para el desgarro, para el combate cuerpo a cuerpo, tête à tête, chic to chic.

En este pregón, invocan, asimismo, a ciertas figuras emblemáticas del boxeo argentino, en una enumeración que mezcla arbitrariamente -una vez más- realidad y ficción, ganadores y perdedores,

16. AOKI, Doug, ob. cit.



como así también la patética dualidad de muchos deportistas, en quienes se conjuga el éxito profesional y la degradación moral de su vida privada:

MEMEKA:- Tributo a los grandes, Espínola.  
 ESPÍNOLA- Sí, Memeka, Ringo Bonavena.  
 MEMEKA- Ubi Sacco.  
 ESPÍNOLA-Horacio Acavallo.  
 MEMEKA- Rocky Balboa.  
 ESPÍNOLA- Horacio locomotora Castro.  
 MEMEKA- Amílcar Bruzza.  
 ESPÍNOLA-Carlos asesino Monzón.  
 MEMEKA- La Hiena, la Hiena Barrios, golpeador de mujeres.  
 ESPÍNOLA- Y Rodrigo Valdez.

Este pregón callejero de Memeka y Espínola se refiere por un lado, al tan criticado carácter violento del deporte en sí y de quienes lo practican y, por otro lado, a la inquietud y curiosidad que supone el hasta ahora poco difundido y socialmente cuestionado boxeo femenino. En efecto, el sociólogo francés Loïc Wacquant que devino púgil en un gimnasio de un ghetto negro de Chicago, sólo para experimentar y entender a través del cuerpo lo que quería investigar teóricamente, sostiene que el ideal de virilidad se apoya fundamentalmente en el boxeo, el rugby, el fútbol y el ciclismo. El boxeador debe entrenarse con rigurosa disciplina no sólo en el gimnasio, sino también la sacrificada ascesis de un programa de restricciones alimenticias, de prohibición del alcohol y, sobre todo, de contacto sexual, si quiere participar de ese mundo ritualizado de la masculinidad glorificada que es el enfrentamiento pugilístico y hacer en él un papel airoso, evitando las caídas y las palizas humillantes. El boxeo se vuelve así lugar de la identidad y del reconocimiento social.

El boxeador es un *engranaje vivo* del cuerpo y del espíritu, que desdeña la frontera entre razón y pasión, que hace estallar la oposición entre la acción y la representación y, al hacerlo, constituye la superación fáctica de la antinomia entre lo individual y lo colectivo<sup>17</sup>.

Si bien en la actualidad las técnicas del boxeo (*tae-bo; aero-box, kick-boxing, box-training, boxercise*) forman parte de las rutinas femeninas de todos los gimnasios y ha variado el espectro social de las mujeres que lo practican en forma amateur y profesional (especialmente en los Estados Unidos, las pugilistas suelen ser graduadas universitarias de clase media), la imagen publicitaria del cuerpo de las boxeadoras sigue asociada a fantasías referidas a las diferentes formas de violencia ejercida sobre la mujer y a la puesta en escena de una animalización y una brutalización sadomasoquista, nunca atribuida a los púgiles masculinos<sup>18</sup>. La boxeadora es tan burlada y parodiada como la fisiculturista, en la medida en que -al apropiarse de la fuerza y del desarrollo físicos (masculinos por excelencia, para el imaginario social)- se la asocia también con lo deforme, con lo monstruoso, con la transgresión al binarismo de género. Las ropas desgarradas o mojadas, sus mallas *animal print*, la exhibición de sus pechos o cuerpos desnudos mientras lucen en las manos enormes guantes de boxeo, los largos cabellos desgreñados y las marcas de golpes o heridas en el rostro son tan habituales en la imaginación erótica, como en los peep-shows o en la fotografía pornográfica.

17. WACQUANT, Loïc (2006), *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, p. 32.

18. HARGREAVES, Jennifer (1997), «Women's Boxing and Related Activities: Introducing Images and Meanings», *Body & Society*, Vol. 3 (4), pp 33-49.

Aunque el título y el subtítulo del espectáculo de Muscari remiten a esta imaginería entre misógina y pornográfica, no hay en la obra ni boxeo femenino ni ninguna de sus variantes técnicas. Tampoco el pornoshow prometido en el subtítulo (si bien se incluyen algunas pocas y moderadas escenas de sexo, que difícilmente podría ser considerado explícito); inclusive, la secuencia de la anunciada lucha femenina en el barro, variante degradada hasta la abyección del boxeo femenino, gracias a un estudiado y armonioso trabajo corporal coreográfico, se diferencia de la sórdida lógica que estructura tales espectáculos.

Este desconcertante tratamiento escénico de la corporalidad focalizada en (supuestas) disciplinas deportivas se resignifica en relación con el espacio en el que se inscribe. La mayoría de las actividades cinéticas vinculadas a la búsqueda de la superación de límites, al compromiso físico extremo, se realizan en lugares acotados, cerrados, en la medida en que dichas actividades transgreden los comportamientos corporales ritualizados de la vida social. Es sabido que los espacios cerrados, de exclusión y/o reclusión, contienen o generan excesos corporales, momentos de crisis que hacen transparente a la conciencia del hombre occidental la percepción del cuerpo y de sus requerimientos más primarios y elementales. Ejemplo de ello son las minuciosas descripciones en torno de los inconvenientes y problemas vinculados a las necesidades fisiológicas, infaltables en los relatos testimoniales de prisioneros de cárceles clandestinas o de campos de concentración, pero inexistentes en otras narraciones biográficas o autobiográficas<sup>19</sup>. En ese sentido, y dado que los gimnasios suelen ser los ámbitos más adecuados de exclusión y/o de reclusión para la práctica de las distintas disciplinas de alto rendimiento deportivo, el gimnasio-escenario deviene ámbito de exclusión/reclusión en el que cualquier tipo de exceso es contenido y estimulado.

Como en todos los espectáculos escritos y/o dirigidos por Muscari, la relación entre espacio dramático, escénico y teatral se complejiza y adquiere una significación relevante. *Catch*, al menos en la versión presentada el teatro Lorange, no se limita espacialmente a la sala convencional, cuyo escenario convertido en gimnasio contiene un ring, alrededor del cual se ubicaban los espectadores en la primera versión del espectáculo- sino que, como ya señalamos, comienza mientras los espectadores hacen fila en el hall e inclusive en plena calle. En el gimnasio-escenario y, aún más precisamente, el ring, se desarrollan combates múltiples. Son los lugares del *αγών* cuyas diversas acepciones y derivados aludían en griego clásico tanto al deporte como al teatro: *agón* como certamen, lucha, palestra, arena, peligro, crisis, pero también *αγών* y *αγωνίζομαι* en la raíz de protagonista, agonía, disputar y ser objeto de la disputa, de juicio, de evaluación crítica. En efecto, gimnasio y ring son, por el un lado, ámbitos de entrenamiento para un impreciso combate contra enemigos temidos, muchas veces mencionados, aunque nunca especificados, y, por otro, metafóricos campo de batalla para exhibir y legitimar ante las demás la propia (y en algunos casos, absurda) técnica de entrenamiento, para ganar adeptos, para construir y ejercer el poder. Asimismo, el gimnasio y el ring son los ámbitos del *drama*, de los conflictos individuales y sociales implícitos en la exigencia y el autodisciplinamiento físico, espacios en los que todo lo corporal se condensa y exhibe, inclusive aquello que la sociedad proscribe: olores, secreciones, cansancio, intercambio sexual, masturbación. «En general -observa el propio Muscari- tengo un uso bastante pornográfico del espacio, porque pongo en primer plano lo que en general se intenta esconder»<sup>20</sup>. Precisamente, en el gimnasio-escenario, adquiere profunda significación la referencia a otros aspectos corporales que suponen problemáticas complejas y conflictivas de la sociedad contemporánea: dolor, miedo, vejez, enfermedad, tópicos a los que, por cuestiones de tiempo, no me referiré en este trabajo.

19. LE BRETON, David (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

20. LIX, ob. cit.

En este juego entre lo que se puede (o no) mostrar en la escena social y entre lo teatralmente escenificable y lo obsceno (si, forzando un poco la imprecisa etimología del término, entendemos por *obsceno* lo que no debe mostrarse, lo que debe estar fuera de la escena), Muscari cuestiona, siempre especularmente, la relación entre la centralidad y sus diferentes y, a veces, equidistantes periferias. Como ya señalamos, el fisicoculturismo, el boxeo, la lucha grecorromana son deportes marginales con respecto a los más jerarquizados (fútbol, rugby, basketball y similares), pero, tal marginalidad se potencia en la medida en que son practicados por mujeres, aún hoy también marginadas y marginales en muchas otras actividades sociales. De igual manera, si el teatro suele ser una práctica artística en cierta medida marginada tanto con respecto a otras disciplinas artísticas (el cine o la literatura, por ejemplo), como en el campo de los estudios académicos sobre la especialidad, dicha posición periférica tiende a acentuarse cuando el discurso teatral no responde a los cánones establecidos (modalidades escriturales o de interpretación actoral no convencionales, salas marginales con respecto a las prestigiosas, intérpretes desconocidos para espectadores y críticos, actores o actrices cuyas edades o aspecto físico no se adecuan al modelo cultural de belleza). En este sentido, el espacio-gimnasio de *Catch* hace visible también aquellos aspectos que la crítica como instancias legitimadoras suelen escamotear o minimizar.

Escenario, ring, gimnasio, boxeo, sumo, lucha grecorromana, exhibición fisicoculturista, pelea en el barro, pornoshow, teatro tradicional: nada de eso, entonces, en el espectáculo de Muscari, sino otra cosa. ¿Pero qué? Acaso la clave se encuentra en el *catch* al que alude el título y acerca del cual Barthes una vez más ilumina:

el catch es una suma de espectáculos, ninguno de los cuales está en función del otro: cada momento impone el conocimiento total de una pasión que surge directa y sola, sin extenderse nunca hacia el coronamiento de un resultado<sup>21</sup>.

Como no podía ser de otra manera, la obra de Muscari carece de las marcas de género que caracterizan los espectáculos de catch: el habitual árbitro que encarna la injusticia y la corrupción, el relator hiperbólico que incita a ver más de lo que realmente sucede sobre el ring y, fundamentalmente, los combates preparados entre arquetípicos personajes de fantasía, sustituidos, en el espectáculo de Muscari, por luchadoras que emblemizan grupos sociales minoritarios y/o discriminados (la pareja de lesbianas; la aborigen quien, a pesar de su origen mapuche, reza en quechua e insulta en guaraní; la luchadora obesa; la otra convertida en *patovica*; la dueña del gimnasio anciana y enferma terminal; la provinciana estigmatizada por su tez oscura; la manager adicta a la cocaína, el travesti ansioso por devenir transexual). Sí, en cambio, mantiene del catch su espíritu de feria popular, su sentido de la representación, la indiferenciación intencional de los límites entre ring y platea, la negación del *fair-play* en catchers y árbitros, la complicidad iniciática del público, la valorización de la derrota, la exposición del dolor y del sufrimiento casi siempre fingidos, la exhibición descarada del «tongo», su semejanza y, al mismo tiempo, superación, del deporte y del teatro, su voluntad de hacer inteligible la violencia para conjurarla<sup>22</sup>.

El catch aludido en *Catch* debe entenderse, entonces, como clave interpretativa, como espesamiento estético, como una particular manera de concebir lo teatral en tanto espectáculo del exceso y de la exhibición, del simulacro y de su simultánea negación. Catch, también, como inversión reveladora de lo constitutivo del deporte, como una manera de exaltar y de denigrarlo, como un peculiar modo de condensar y de reflexionar en escena sobre juicios y prejuicios, sobre la ética y la estética del cuerpo en la sociedad y en la cultura de nuestros días.

21. BARTHES, Roland, ob. cit., p. 14.

22. BARTHES, Roland, ob. cit. y LAMOUREUX, Christophe (1993), *La grande parade du catch*, Presses Universitaires du Mirail- Toulouse.

Nadie le pide al catch más verdad que al teatro. En uno y otro lo que se espera es la mostración inteligible de situaciones morales que normalmente se mantienen secretas. El vaciamiento de la interioridad en provecho de sus signos exteriores, este agotamiento del contenido por la forma, es el principio mismo del arte clásico triunfante. En él no condena al artificio: como en el teatro se puede salir del juego tanto por exceso de sinceridad como por exceso de mostración.

En 2007, Muscari retomó la tematización del mundo del gimnasio y la prácticas de musculación con *Fetiché* sobre la vida y la compleja personalidad de Cristina Musumesi, multicampeona iberoamericana de fisicoculturismo, teóloga y especialista en educación sexual. La obra es la décimo tercera pieza del Ciclo ideado y coordinado por Viví Tellas «Biodrama: Sobre la vida de las Personas», bajo la consigna inicial -luego, levemente modificada- de contar escénicamente la vida de una persona argentina viva, quien, si el director lo deseaba, podía participar del espectáculo<sup>23</sup>. Seis actrices diferentes interpretan diferentes aspectos existenciales de la deportista vinculados a su relación con la comida; su juventud, sus dudas de casamiento y sus inicios como catequista; su voluptuosidad sexual; su intelecto y sus gustos artísticos, en especial su particular debilidad por el cine y el video; su interés por la teología y lo filosófico; la ambigüedad que se desprende de su imagen corporal, transgresora de los binarismos culturales; la vejez imaginada y proyectada. Las estrategias de presentación (actrices que se presentan como tales, con sus propios nombres y trayectoria artística; el saludo final de las actrices junto a la verdadera Cristina Musumesi, quien suele observar el espectáculo desde la platea) y de representación (las actrices encarnando facetas de la vida de la atleta, que superan la lógica temporal y se funden en un único tiempo y en un único espacio, el gimnasio) borran las fronteras tradicionales del género teatral y de sus lenguajes específicos (la acción desborda el escenario y se despliega también en la sala; las pantallas de video proyectan imágenes reales de videos televisivos de distintos momentos de la vida de Musumesi), tal como la fisiculturista cuestiona la fronteras de género, a través del juego entre el extremo autocontrol corporal de su entrenamiento dentro y fuera del gimnasio y la transgresión que esa misma imagen corporal autoconstruida representa con respecto a la imagen cultural de la mujer.

Este denso entramado semántico en torno del cuerpo deportista que se despliega en las obras de Muscari que hemos comentado aquí es uno más –y por cierto relevante- de los nuevos abordajes de la corporalidad que se verifican en el teatro argentino de las últimas décadas. Al oscilar inquietantemente entre la verdad y el simulacro, la perspectiva autorreferencial de esta nueva concepción de la corporalidad presentada en escena genera un teatro que se autopostula como sujeto que conoce, que busca conocer, y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento; un teatro que se analiza a sí mismo y, simultánea y especularmente, analiza al observador/receptor, convertido en objeto de observación y de estudio para quienes habitan la escena.

30 de mayo de 2008-11 de septiembre de 2008

23. El ciclo se inició en 2002 y continúa hasta la actualidad, con un promedio de dos espectáculos estrenados anualmente en el Teatro Sarmiento (sala que forma parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, dependiente del área de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). En los programas de mano de todos los espectáculos del ciclo, Viví Tellas ofrece, como habitualmente lo hacen los catálogos de la colecciones de rtes plásticas, una orientación hermenéutica: «En un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona -hechos individuales, singulares, privados- constituyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental?, ¿testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia.»







© Fotos cedidas por José María Muscari