



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Disciplinas deportivas en escena: nuevas postulaciones autorreferenciales en el teatro argentino actual

Autor:  
Trastoy, Beatriz

Revista  
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



## Disciplinas deportivas en escena: nuevas postulaciones autorreferenciales en el teatro argentino actual<sup>1</sup>

**Beatriz Trastoy**

(Universidad de Buenos Aires)

La tematización del deporte en la dramaturgia argentina 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 Pavlosvsky con el título de *Último match* (1971); *Telarañas* (1976) y *Cámara lenta* (1979), ambas también de Eduardo Pavlosky; *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>2</sup>.

Sin embargo, especialmente a partir de fines de los 80, el tratamiento dramático y escénico de determinadas disciplinas deportivas reaparece refuncionalizado y, por lo tanto, resemantizado, en la medida en que apunta no sólo a plantear nuevas postulaciones de la corporalidad, referidas –directa o indirectamente– a determinados ideogramas sociales fundantes de la posmodernidad (posibilidad de cambios físicos; control y manipulación corporal a través de la tecnología biomédica; experimentación genética), sino también a diseminar en la escritura dramática y en la puesta en escena especulaciones teóricas, antes limitadas casi exclusivamente a los estudios académicos. En efecto, consideraremos aquí dos ejemplos, los cuales, al tiempo que plantean la puesta en crisis de la teoría y de la práctica teatral, como así también de la conflictiva relación que las vincula, exigen implícitamente la necesidad de replantear tanto la función social y cultural de los cronistas de espectáculos y de los estudiosos del teatro, como las características argumentativas e ideológicas de sus respectivos discursos críticos.

<sup>1</sup> Este trabajo fue leído en el Encuentro Sudamericano "La corporalidad en la cultura de los 90" organizado por el Área Interdisciplinaria de Estudios del Deporte y UBACyT F-103 (dir. Beatriz Trastoy), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, noviembre de 2004.

<sup>2</sup> Véase de Miguel Ángel Giella. "El boxeo como motivo recurrente de planteamientos dramáticos", en O. Pelletieri (ed.) *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 1996; 203-215



El primero de dichos ejemplos, denominado Teatro Deportivo<sup>3</sup>, 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 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 determina 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>4</sup>.

<sup>3</sup> véase Dossier "La improvisación teatral" en *telondefondo* nº1, junio 2005 ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))

<sup>4</sup> El programa de la televisión estadounidense, difundido por la cadena Sony, denominado "Whose line is it anyway?", desarrolla improvisaciones de acuerdo con este modelo.



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" Sancineto y Ricardo Behrens, quienes serían más tarde los exponentes de las distintas tendencias de esta peculiar modalidad escénica. El primero de ellos, Mosquito Sancineto quien a partir de 1990 desarrolló su actividad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, 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 (FIPI) 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 este nuevo tratamiento escénico de las disciplinas deportivas, cuyas implícitas perspectivas autorreferenciales replantean cuestiones teóricas y redimensionan el rol y el discurso de la crítica teatral, seleccioné 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>5</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-

---

<sup>5</sup> José María Muscari escribió y dirigió numerosos espectáculos cuya temática suele girar en torno de la corporalidad femenina; entre ellos podemos citar *Mujeres de carne podrida* en colaboración con Matías Méndez (1998); *Pornografía emocional* (1998); el ciclo de performances "Noches voyeurs" y *A-sado masoquistas* (1999); *Desangradas en glamour* (2002); *Grasa* (2003); *Belleza cruda* (2004); y recientemente *Shangay* (2004). Dirigió, entre muchas otras, *Derechas* (2000) de Bernardo Cappa.



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>6</sup> (1957):

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<sup>7</sup>, aconsejando candorosamente a los niños cómo devenir auténticos *titanes*. 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 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 brutalmente 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;

<sup>6</sup> Barthes, Roland, "Le monde où l'on catche", en su *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957; 13-24.

<sup>7</sup> 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.



me cierran bien el orto... Señores, ahora sí empieza el verdadero  
cacha-kazcan [sic].

Se trata, en efecto, de una soez 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>8</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). El espectáculo -según se señala en la página sobre la obra, disponible en internet- "es y será un espacio de juego y no en el sentido literal ni metafórico, sino en el real". Los metatextos en los que el propio autor y director aclara que ninguna de las actrices realmente actúa, sino que pone en juego una ficción que él mismo ideó 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>9</sup>

Como evento teatral, a medias entre la presentación y la representación, *Catch* oscila también entre las formas de circulación propias del teatro comercial y las del otro que, apriorísticamente y sin mucha precisión, podríamos llamar no-comercial, pues las rivalidades, envidias, desprecios, deseos, humillaciones entre las luchadoras, su conflictiva relación con el sector patronal e, inclusive, las afrentas dirigidas al

<sup>8</sup> Lix [sic]; "Entrevista a José María Muscari: Perversa teatralidad", *Soles Digital*, 23 de julio de 2004.

<sup>9</sup> Verónica Pagés, "El boxeo tiene su poesía (femenina)" [Entrevista a José María Muscari en *La Nación*, sección *Vía Libre*] 1 de agosto de 2003; p. 8.



público, que se plantean a lo largo del espectáculo de Muscari, vehiculizan la idea de enfrentamiento como constitutiva de todo deporte de competencia y, al mismo tiempo, proyectan desde el escenario una suerte de controversia con las formas teatrales más tradicionales, como así también con sus habituales modalidades de circulación y de recepción. De hecho, a diferencia de otros realizadores que temen modificar su ubicación en el campo teatral, Muscari dirigió espectáculos en el ámbito comercial a pesar de ser una figura destacada de la escena *alternativa*. *Catch* se estrenó en 2003, en un Centro Cultural dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; en la temporada siguiente, se reestrenó con la producción de Carlos Rottemberg en una sala de la calle Corrientes, emblemáticas instancias del teatro comercial y, ese mismo año, pasó al teatro Empire, una sala periférica del circuito teatral porteño. Por otra parte, la obra tematiza de una manera poco habitual la siempre conflictiva relación entre arte y dinero. En efecto, después del saludo final, la misma actriz que al comienzo decreta procazmente el carácter teatral del espectáculo aclara a los espectadores que el mismo no es gratuito, sino *a la gorra*, y, por lo tanto, que no se les pide limosna, sino la justa retribución por lo que se les ha ofrecido. Los espectadores -quienes a lo largo de la obra no sólo fueron involucrados en la ficción dramática, sino también insistentemente acusados de *voyeurs* y de onanistas- se ven así forzados a evaluar el espectáculo y, al hacerlo, a cuestionar su propia capacidad de juicio estético; es decir, a reflexionar acerca de una de las operaciones inherentes a su rol de receptores, precisamente la que los aproxima al crítico profesional. Pero esta evaluación del espectador -inducida desde el escenario- es, a su vez, resignificada por los realizadores: el público debe depositar su voluntaria retribución en tachos similares a los que usaron algunos de los intérpretes para escupir y orinar en escena, sin truco alguno y a la vista de todos. De este modo, en la igualación de los términos dinero/crítica/excremento se plasma la (descalificadora) opinión de los realizadores acerca de los cronistas de espectáculos.

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.





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 ansían 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>10</sup>); algunas asumen su lesbianismo gozosamente y sin conflictos; otras no pueden hacerlo, porque se sienten físicamente incompletas. 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, definitoria 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

---

<sup>10</sup> Las citas no contienen número de página porque fueron tomadas de un mimeo del texto dramático proporcionado por el autor.



-mujeres que parecen hombres; hombres que parecen mujeres; hombres que parecen travestis; travestis que parecen transexuales<sup>11</sup>. De este modo, *Catch* pone en escena el supuesto carácter teratológico del fisicocultuirsimo 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 marginadas como el fisicoculturismo<sup>12</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. 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>13</sup>. El cuerpo exhibido de la fisicoculturista 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)

<sup>11</sup> Doug Aoki, "Sex and Muscle: The Female Bodybuilder Meets Lacan", *Body & Society*, vol. 2 (4), 1996; 59-74.

<sup>12</sup> Annie Balsamo, "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture", *Body & Society*, Vol. 1 (3), 1995 ; 215:237.

<sup>13</sup> Leena St. Martin and Nicola Gavey, "Women's Bodybuildings: Feminist Resistance and/or Femininity's Recuperation?", *Body & Society*, vol. 2 (4), 1996; 45-57.



mientras que sus órganos genitales y sus funciones sexuales -a diferencia de lo que ocurre con los hombres anabolizados- no sufren alteraciones<sup>14</sup>. En *Catch*, este 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. 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 desgarrar, 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, como así también la patética dualidad de muchos

---

<sup>14</sup> Doug Aoki, ob. cit.



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. 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>15</sup>. La boxeadora es tan burlada y parodiada como la fisicoculturista, 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 imaginería erótica, como en los peep-shows o en la fotografía pornográfica.

---

<sup>15</sup> Jennifer Hargreaves, "Women's Boxing and Related Activities: Introducing Images and Meanings", *Body & Society*, Vol. 3 (4), 1997: 33-49.



Aunque el título y el subtítulo del espectáculo de Muscari remiten a esta imaginaria 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.

Asimismo, 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>16</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 en 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

---

<sup>16</sup> David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.



precisamente, el ring, se desarrollan combates múltiples. Son los lugares del *agón* 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 *agón* 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<sup>17</sup>- tengo un uso bastante pornográfico del espacio, porque pongo en primer plano lo que en general se intenta esconder”. 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.

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, basket 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 ej.), 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

---

<sup>17</sup> Lix, ob. cit.



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:

le catch est une somme de spectacles, dont aucun n'est une fonction: chaque moment impose la connaissance totale d'une passion qui surgit droite et seule, sans s'étendre jamais vers le couronnement d'une issue<sup>18</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 emblematizan grupos sociales minoritarios y/o discriminados (la pareja de lesbianas; la aborígen 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,

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, ob. cit.; p. 14



superación, del deporte y del teatro, su voluntad de hacer inteligible la violencia para conjurarla<sup>19</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 exaltarlo 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.

“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.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Roland Barthes, ob. cit.; Christophe Lamoureux, *L grande parade du catch*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1993.

<sup>20</sup> Paráfrasis del citado texto Roland Barthes, cosniganda en la ficha técnica de *Catch*