



# LAS VOCES Y LOS CUERPOS EN LA OBRA *CARNES* *TOLENDAS. RETRATO ESCÉNICO DE UNA TRAVESTI: ESCENAS DE* *IGUALDAD EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO ARGENTINO*

*Voices and Bodies in the Play Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti:*  
*Scenes of Equality in Contemporary Argentinean Theatre*

Fwala-lo Marin\* 

Emilia Fossat\*\* 

## RESUMEN

El presente trabajo consiste en un estudio de la obra *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti*, protagonizada por la galardonada actriz y escritora argentina Camila Sosa Villada y dirigida por María Palacios. Desde la perspectiva de los estudios teatrales, analizaremos la posibilidad de la obra de producir *escenas de igualdad* en términos de Jacques Rancière (2010; 2012). Para ello observamos cómo el espectáculo se inscribe en la *crisis del personaje* (Ryngaert, 2013) en virtud de que la construcción de la puesta está atravesada por múltiples textualidades que son identificadas y reconstruidas. Se profundiza en la descripción y análisis de la construcción de voces (Jolly y Moreira da Silva, 2013) y corporalidades (Fischer-Lichte, 2011) que escenifican distintos materiales, entre ellos textos dramáticos, canciones, relatos biográficos y aperturas al diálogo con la audiencia. En escena, Sosa Villada convoca numerosos cuerpos: cuerpos de varones violentos del universo familiar y policial, cuerpos de mujeres frágiles, cuerpos rotos y gastados de mujeres lorqueanas, su propio cuerpo travesti y hasta su antiguo cuerpo. La escena construye y deconstruye representaciones de cuerpos y voces en la lógica rapsoda que cose fragmentos en el teatro contemporáneo. La dramaturgia escénica abre la posibilidad de que el público experimente una puesta en escena que da voz a una historia invisibilizada y se deslumbró con las capacidades poéticas de la intérprete.

**Palabras clave:** artes escénicas, teatro contemporáneo, feminismo, dramaturgia, documental.

## ABSTRACT

This paper explores the play *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti*, starring the award-winning Argentinean actress and writer Camila Sosa Villada and directed by María Palacios. From the perspective of Theatre Studies, we analyze the possibility of the play to produce scenes of equality in terms of Jacques Rancière (2010; 2012). For this purpose, we observe how the performance is part of the crisis of the character (Ryngaert, 2013) in virtue of the fact that the construction of the staging consists on multiple textualities that are identified and reconstructed. We delve into the description and analysis of the construction of voices (Jolly and Moreira da Silva, 2013) and corporealities (Fischer-Lichte, 2011) that stage different materials, including dramatic texts, songs, biographical accounts and openings for dialogue with the audience. On stage, Sosa Villada summons numerous bodies: the bodies of violent men from the family and police universe, the bodies of fragile women, the broken and worn bodies of García Lorca's women, her own trans body and even her own old body. The stage constructs and deconstructs representations of bodies and voices in the rhapsodic logic that stitches fragments together in contemporary theatre. The dramaturgy of the stage opens up the possibility for spectators to go through an experience that gives voice to an invisible history and to be dazzled by the poetic capacities of the performer.

**Keywords:** performing arts, contemporary theatre, feminism, dramaturgy, documentary.

---

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades «María Saleme de Burnichón» de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Doctora en Artes y Licenciada en Teatro. Correo: [fwalalo.marin@unc.edu.ar](mailto:fwalalo.marin@unc.edu.ar). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>.

\*\* Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina. Estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas. Correo: [e.fossat98@gmail.com](mailto:e.fossat98@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7644-2575>.

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i3.57099>

Recepción: 1/3/2023 Aceptación: 25/5/2023



## 1. Introducción

Los teatros argentinos contemporáneos, en especial el teatro independiente, ofrecen numerosos casos en los que se ponen en juego nociones de los estudios teatrales como crisis del personaje, corporalidad, teatro documento o reescritura dramática; esto provoca reflexiones en clave situada que entran en diálogo y en tensión con las categorías producidas en el seno de la teoría europea y la francesa, en particular.<sup>1</sup> En una dinámica propia, las nociones de política, estética e igualdad adquieren sus propios matices bajo la lectura de quienes pensamos desde este lado del mundo. El caso que estudiamos en este artículo es una obra de teatro estrenada en 2009 en la ciudad de Córdoba, Argentina, dirigida por María Palacios y protagonizada por Camila Sosa Villada.<sup>2</sup> Hoy, la actriz es galardonada tanto por su destreza en escena —y frente a cámara— como por sus novelas y escritos poéticos.<sup>3</sup> La obra que analizamos aquí es considerada su opera prima y aún hoy —cuando nos encontramos en una situación de conquista de derechos y la sociedad ha atravesado varios debates sobre las identidades trans y el feminismo en sentidos múltiples y hasta contradictorios— sigue ofreciéndonos escenas para pensar.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Cuando nos referimos a teatros argentinos contemporáneos reconocemos que el funcionamiento del canon está supeditado a la multiplicidad o, en palabras de Jorge Dubatti, a un fenómeno de «destotalización y desdelimitación» en el que lo plural, lo subjetivo y lo territorial son llevados a potencias extremas (Dubatti, 2020, p. 34). Nos interesa particularmente la dimensión territorial de esta comprensión, ya que la capital del país (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) suele subsumir, bajo un sesgo centralista, a todo el teatro que ocurre a nivel nacional. En cuanto a teatro independiente, la categoría reviste una complejidad que excede este escrito y por ello invitamos a que sea profundizada en otros artículos de nuestra autoría (Marín 2021a; 2021b; 2021c). Es posible notar que, para el territorio que motiva este escrito, es el circuito que goza de las mayores libertades relativas para la experimentación (Marín 2022a; 2022b), razón por la cual este ámbito permite observar y analizar la crisis del drama en su fase contemporánea. En otros territorios este proceso quizá pueda darse en otros contextos, cuyo análisis no es el objetivo de este trabajo.

<sup>2</sup> Un registro datado de 2009 se encuentra disponible en la web: <https://vimeo.com/19229673>. La obra ha sido reestrenada en 2022 en la ciudad de Córdoba con entradas agotadas. La ficha técnica del espectáculo presentaba los roles y creadores implicados del siguiente modo: «Tesisista: María Palacios. Actúan: María Palacios, Camila Sosa Villada. Vestuario: Camila Sosa Villada. Escenografía: Victoria Aichino, María Palacios. Diseño de luces: María Belén Carranza Bertarelli, Lucas Solé. Operación técnica: María Belén Carranza Bertarelli. Fotografía: Victoria Cubas. Diseño gráfico: María Amalia Molina. Asesoramiento: Paco Giménez. Producción: Ximena Silbert. Dirección: María Palacios» (Palacios, 2009). A la fecha no existe un texto publicado de la dramaturgia escrita.

<sup>3</sup> Camila Sosa Villada nació en 1982 en La Falda (Córdoba, Argentina). Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba las licenciaturas en Teatro y en Comunicación Social por varios años. En 2009 estrenó junto a su amiga María Palacios *Carnes tolendas, retrato escénico de un travesti*. Protagonizó la película *Mía* (2011), actuó en la miniserie *La viuda de Rafael* (2012), *La chica que limpia* (2017). Actuó en teatro *El bello indiferente* (2014). Actuó y escribió las obras de teatro *Llórame un río* (2011), *Despierta, corazón dormido/Frida* (2015), *Los ríos del olvido* (2015), *Putx madre* (2016) y *El cabaret de la Difunta Correa* (2017). Es autora de los libros *La novia de Sandro* (2015 - 2020), *El viaje inútil* (2018), *Las malas* (2019) y *Tesis sobre una domesticación* (2019). *Las malas* fue traducida a más de diez idiomas y obtuvo los premios internacionales Sor Juana Inés de la Cruz (2020), Finestres de Narrativa (2020) y el Grand Prix 2021 de l'Héroïne Madame Figaro.

<sup>4</sup> Afirmamos que en el presente se han producido avances en torno a los derechos (respecto al estreno de la obra en 2009) porque apuntamos a las conquistas de movimientos sociales que consiguieron la sanción de normativas que buscan el reconocimiento y respeto a las diversidades sexuales. Por mencionar algunas de ellas: la Ley de Matrimonio Civil Igualitario (2010), que apunta a los derechos civiles en las uniones de parejas distintas a las heterosexuales; la Ley de Identidad de Género (2012), que reconoce la identidad de género adoptada y autopercibida de cualquier persona; la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020), que garantiza que se respete el derecho de las personas gestantes a decidir sobre su propio cuerpo; la Ley de Promoción al Empleo para Personas Travestis, Transexuales y Transgénero (2021), que espera contribuir a una



Este trabajo busca demostrar que la obra *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti* es capaz de producir «escenas de igualdad» en términos de Jacques Rancière (2010; 2012). Desde nuestro punto de vista, la puesta está atravesada por múltiples textualidades y corporalidades —legibles desde la categoría de la crisis del personaje moderno (Ryngaert, 2013)— y mediante este procedimiento dramático se articulan las nociones de política y escenas de igualdad. En el espectáculo, Sosa Villada convoca numerosos cuerpos: cuerpos de varones violentos del universo familiar y policial, cuerpos de mujeres frágiles, cuerpos rotos y gastados de mujeres lorqueanas, su propio cuerpo travesti y hasta su propio cuerpo masculino. Construye y deconstruye representaciones de cuerpos en la lógica del actor «rapsoda» que cose fragmentos en el teatro contemporáneo (Sarrzac, 2013). La dramaturgia se construye de retazos biográficos de la vida de la actriz enlazados con pasajes de obras de Federico García Lorca y aperturas en diálogo con el espectador.

La metodología empleada en este trabajo consiste, primero, en la reconstrucción del texto dramático mediante la transcripción del espectáculo filmado —reconociendo los fragmentos heterogéneos provenientes de otras obras—. En segundo lugar, se describe el trabajo actoral, específicamente aquel que construye corporalidades (entendidas como cuerpo-voz). En una tercera instancia, se articulan nociones teóricas de la teoría teatral y de las teorías de género para realizar lecturas sobre las voces, entendidas desde la crisis del personaje contemporáneo. Para finalizar, se profundiza en un análisis teórico desde el pensamiento rancieriano para pensar a *Carnes tolendas* como una posible escena de igualdad.

## 2. Perspectivas teóricas

La puesta en escena tiene un profundo trabajo en la actuación, asentada en la construcción de corporalidades. En palabras de Erika Fischer-Lichte (2011), la corporalización refiere a una nueva manera de pensar la encarnación de personajes que asume la tensión entre «cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico» y que encuentra su fundamento en «el físico estar-en-el-mundo del actor/performer» (p. 168). De los procedimientos que Fischer-Lichte enumera para este empleo del cuerpo nos parece

---

reparación histórica de injusticias en torno a lo laboral, y el Decreto Presidencial N°476/21 (2021) que reconoce identidades no binarias en el Documento Nacional de Identidad (DNI) y cualquier documentación legal.



relevante destacar tanto la relación quebrada entre «actor y papel» como la «exhibición de la singularidad del cuerpo» (p. 169). En la construcción de corporalidades de *Carnes tolendas*, la dramaturgia deja de ser el fin último de la performance actoral para ser el medio que viabiliza un cuerpo capaz de producir una «mente corporizada» en la cual los significados preexistentes plasmados en el texto quedan por detrás de una mente que aparece «a través de su cuerpo para conferirle capacidad operativa» (p. 169). En cuanto a la singularidad del cuerpo, Fischer-Lichte destaca que cuando la atención de los espectadores se centra en «el tempo, la intensidad, la fuerza, la energía» de los movimientos se está espectando «la materialidad específica del cuerpo-performador» (p. 175). A lo largo de este espectáculo se observa que la construcción de corporalidad se afianza en operaciones vocales y un uso arriesgado del cuerpo.

En el teatro contemporáneo la voz puede ser pensada desde dos concepciones distintas, pero complementarias: la voz en el sentido físico y fonético «resultante de un proferir» (Jolly y Moreira da Silva, [2013](#), p. 226); y la voz dramaturgica, poética, que, en textos contemporáneos, multiplican los efectos de la voz o dinamitan la integridad de la voz propia de los personajes. Esto significa que la voz en términos poéticos es el medio para la diseminación de los sentidos, las rupturas y las ampliaciones de las voces participantes, más allá de la voz física del cuerpo del actor. Durante la escenificación la voz física corporiza diferentes voces y, así, orquesta una polifonía —es decir, voces superpuestas—, al punto que cada voz es indisoluble de la otra en la recepción y en la elaboración de significados. En este sentido, la voz colabora en la creación del devenir escénico, la puesta en escena del texto y el punto de vista de la persona espectadora. La presencia de la persona que actúa también se configura mediante su trabajo vocal, que es percibido objetivamente (en su dimensión acústica) y subjetivamente (en su dimensión psicológica). La presencia —hecha de la materia sonora del cuerpo— es uno de los materiales que pone en relación a actores con espectadores. En este escrito hemos decidido atender a esa dimensión y a la relevancia de la voz en esa conexión.

En la multiplicidad objetiva y subjetiva de los sonidos emitidos por el cuerpo el sentido se fractura y se disemina, es decir, en la polifonía de voces de un texto dramático se pueden oír múltiples voces más allá de las efectivamente representadas. Para Genevieve Jolly y Alexandra Moreira da Silva ([2013](#)) el carácter polifónico de la palabra de un personaje ocurre cuando la voz «desborda una identidad



psicológica», cuando excede la «situación de comunicación con otro personaje» o cuando incorpora en el discurso multiplicidad de «fuentes sonoras de significación» como pueden ser palabras o incluso sonidos y músicas (p. 228). En el discurso que se desarrolla en *Carnes tolendas* se presentan enunciados heterogéneos que participan del movimiento de la palabra y cuyos significados exceden la misma. Esta polifonía puede reconocerse en el timbre, en la entonación o en un gesto inscritos en la expresión oral.

La multiplicación de voces explota la forma dramática, aumenta los puntos de vista y se constituye como interpelación al espectador. Según Jolly y Moreira da Silva (2013), el sujeto se construye mediante la adición y yuxtaposición de fragmentos a lo largo de la obra «en la invención de un discurso singular» que afecta también al espectador (p. 229). Desde la perspectiva de las autoras, lo que se dice en el teatro es dicho por el/los sujeto/s de la escena (intérpretes) y se dirigen a otro sujeto-espectador-lector. El sujeto-intérprete interpela doblemente al sujeto-espectador en dos enunciaciones: una realizada por el sujeto de la escritura (del texto dramático o del texto espectacular) y la otra por el sujeto de la performance (el intérprete en su cuerpo presente).

Esta concepción fragmentaria de la voz se ajusta a la noción de «crisis del personaje» en el teatro contemporáneo, que no termina de unificarse en una identidad cerrada subsumida a la lógica del relato —cuyo progreso se da mediante la coherencia del personaje—, sino que, por el contrario, dicha identidad puede estar borrada o escindir-se en entidades contradictorias, múltiples o cambiantes (Ryngaert, 2013, p. 167). Para la pregunta *quién está en escena*, que ya no es un *yo*, las respuestas pueden ser que apenas son trazas de humanidad, un personaje «reducido a funciones esenciales», concentrado en «un soporte tenue y enigmático» (p. 169). De esta manera, las voces se cruzan y se superponen en la puesta en escena, voces de identidades perdidas y de orígenes diversos que configuran al personaje como una «encrucijada de palabras» (p. 170).

Ahora bien, si se profundiza en la noción de voz en los términos que propone Jacques Rancière (1996; 2010; 2012) la voz se entiende desde su irrupción en el espacio público como acontecimiento político. Desde esta perspectiva, la ruptura del orden establecido —la policía— ocurre con la irrupción de las voces de aquellos que no son considerados personas capaces de participar de la decisión sobre los asuntos importantes de una comunidad. En esta intrusión de los *sin palabra* —indeseable para



quienes tienen el poder— Rancière reconoce la política, que consistiría en la manifestación en lo público de aquellos cuya voz es considerada ruido ininteligible.

Desde una concepción aristotélica, la voz es «un instrumento destinado a un fin limitado» (Rancière, [1996](#), p. 35) que diferencia a los seres humanos de los animales —que solo pueden expresar dolor o agrado— y permite poner en común lo justo y lo injusto en una comunidad política. El conflicto fundamental entre la policía y la política se da en la distinción entre seres parlantes —con capacidad física de tener voz— y ciudadanos —cuyas voces son oídas de forma legítima y son capaces de constituir aquello que se percibe como lo común de una comunidad—. Para pensar el problema de la voz nos interesa considerar «la distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve» (p. 35). Rancière asigna a los primeros la palabra que es tenida en cuenta y a los segundos, apenas una voz que imita la voz articulada.

La oposición entre política y policía es semejante a un juego en el que se opta por la igualdad o la desigualdad. La policía —que excede la representación del monopolio de la fuerza estatal— establece «un orden de los cuerpos» al que le asigna espacios, actividades, uso del tiempo, formas de ser y maneras de hablar (Rancière, [1996](#), p. 44). La policía también configura la visibilización o invisibilización de los trabajos que cada cuerpo realiza, así como «que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido» (p. 44). Por otro lado, la acción política permite cambiar los espacios designados a los cuerpos, hace ver lo que no tenía razón de ser visto, hace escuchar discurso en donde solo había ruido. La toma de voz demuestra la igualdad constitutiva de todos los seres parlantes. En la ruptura política se visibiliza la violencia de un reparto de lo sensible que tiene en cuenta a un conjunto de personas. Este tipo de irrupciones construye escenarios polémicos que exhiben la contradicción entre repartos de lo sensible diferentes: se demuestra que hay unas personas que son ignoradas de manera sistemática. Rancière ([2010](#)) llama escenas de igualdad a los momentos «efímeros de interrupción de un flujo temporal» que dejan entrever «mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles» (p. 9).

Los estudios de género permiten pensar las cuestiones en torno a los roles e identidades de género que la obra pone en tensión. Entendemos al género como resultado de la performatividad, siguiendo a la teórica Judith Butler ([2007](#)), en el sentido de que se naturaliza en su repetición y a partir



de ahí construye modelos binarios y heterosexuales que se perciben como «lo natural» o políticamente neutro. La matriz heterosexual constituye cuerpos que son marcados repetidamente como hombre o como mujer, pero este mecanismo es cultural, social y discursivo, no esencial y universal. La normativa occidental de la que somos parte constituye modelos de deber ser acordes a la genitalidad que se porta. Dichos modelos cisgenéricos sostienen continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Los discursos cisgenéricos determinan el carácter esencial del género e imponen reglas de coherencia y modelos de legibilidad que dejan por fuera múltiples cuerpos, deseos y prácticas. Esta ilegibilidad se traduce en la imposición violenta de la normativa que ajusta cuerpos y prácticas a los marcos de reconocimiento normalizados a través de la sexualidad. Esta ficción reguladora uniformiza la identidad de género a través de la matriz heterosexual obligatoria definiendo y limitando la expresión legítima(da). Pero, en tanto discurso que se asienta en prácticas, el género está abierto a la resignificación e intervención. La repetición es una condición necesaria para la naturalización del género y es a la vez la posibilidad de ruptura, de apertura, de expresiones subversivas a la norma. Es posible reapropiarse de las mismas y rearticular prácticas que impliquen resistencias, desplazamientos y actualizaciones de las reglas.

Las identidades trans rompen con ese binarismo esencialista de género al performativizar su ser mujer o su ser hombre (o diversos *entre*) en relación y discusión con las prácticas impuestas. Estos cuerpos subvierten continuamente la norma —que se les impone también continuamente— a través del ejercicio de su propia identidad de género autopercibida. Las voces representadas por Camila Sosa Villada constituyen diversas expresiones de la normativa «heterocis» que se impone, se discute, se subvierte, se diluye y se reinterpreta a lo largo de la obra. Nuestra pregunta apunta a la aparición de una escena de igualdad en la expresión de las contradicciones que la norma inflige y la posibilidad de tomar la voz por parte de una travesti en el escenario.

### **3. Construcción de corporalidad en el espectáculo**

*Carnes tolendas*, como texto escénico, se construye a partir del trabajo actoral de Camila Sosa Villada, la presencia de María Palacios a modo de música en escena y las operaciones de música y sonido de Belén Carranza. En cuanto a los textos teatrales que la obra ensambla, estos provienen de



dramaturgias, poemas de Federico García Lorca y materiales biográficos de la propia Camila Sosa Villada, a lo que se añade la letra de algunos tangos como *La cumparcita* y *Desde el alma*. Esta propuesta escénica es, en buena medida, una «puesta en voces» que para Genevieve Jolly y Alexandra Moreira da Silva (2013) refiere a una composición polifónica orquestal que articula la «dimensión fisiológica de la voz y lo que pertenece a una poética de la voz» (p. 226). En este caso, Camila Sosa Villada construye con un solo instrumento los sonidos de toda una orquesta: una diversidad de cuerpos-voz. Este carácter polifónico y de ensamble se vale de materiales textuales y operaciones técnicas actorales para la composición de los sentidos que la obra ofrece. En esta lista hemos ordenado las voces —que son más de dieciocho— según su aparición, presentando la materialidad textual de la que provienen. Más adelante agruparemos algunas de ellas por sus similitudes.

**Tabla 1**

*Voces corporizadas en Carnes tolendas... y procedencia de los textos*<sup>5</sup>

Voz	Texto fuente
1. Voz masculina fuerte y firme que se entremezcla con una voz dolida de mujer.	Tango <i>La cumparcita</i> (Sosa et. al, 1961)
2. Voz femenina firme con tonada española.	De <i>La casa de Bernarda Alba</i> (García Lorca, 2007): los textos del personaje de Bernarda.
3. Voz masculina con tonada cordobesa-pueblerina.	Material autobiográfico de Sosa Villada. (Sosa Villada y Palacios, 2009, 4m01s)
4. Voz masculina satirizada con tonada española.	Textos creados para «coser» el montaje de <i>Carnes tolendas</i> (Sosa Villada y Palacios, 2009, 9m41s).
5. Voz masculina agónica con tonada española.	Poema de García Lorca «Hay almas que tienen...» (1997).

<sup>5</sup> *Carnes tolendas...* no ha sido publicada como texto dramático. Sin embargo, contamos con un registro audiovisual público que permite realizar esta reconstrucción mediante la tarea de transcribir lo allí dicho, en una versión sin publicar de los textos (razón por la cual su respectivas citas no cuentan con número de página). Por ello, los textos de García Lorca y otros autores que son tomados en la puesta en escena han sido citados a lo largo del artículo en función de la fuente publicada, como pueden ser los libros editados de esas obras dramáticas.



- 
6. Voz femenina suave con tonada cordobesa sutil. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 4m56s) y poema de García Lorca «Canción tonta» ([1997](#)).
7. Voz de *niñe*. Poema de García Lorca «Canción tonta» ([1997](#)).
8. Voz Camila sin operaciones de representación. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 20m55s) y Tango «Desde el alma» (Omar y otros, 1947).
9. Voz femenina adolorida con tonada española. De *Yerma*, los textos del personaje Yerma (García Lorca, [1974](#)).
10. Voz femenina anciana antiquísima. De *Doña Rosita, la soltera*, los textos del personaje Doña Rosita (García Lorca, [1998](#)).
11. Voz masculina satirizada con acento cordobés y las marcas dialectales de clase media. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 33m16s).
12. Voz femenina joven y deseante con acento español. De *Bodas de sangre*, los textos del personaje Novia (García Lorca, [1997](#)).
13. Voz masculina con acento español. De *Bodas de sangre*, los textos del personaje Leonardo (García Lorca, [1997](#)).
14. Voz femenina española acrobática (mientras realiza una posición de yoga). De *El público*, los textos del personaje Julieta (García Lorca, [2017](#)).
15. Voz/voces masculinas españolas acrobáticas. De *El público*, los textos del personaje de Caballo negro y de Los tres caballos blancos (García Lorca, [2017](#)).
16. Voz masculina satirizada con acento cordobés y las marcas dialectales de clase baja. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 43m51s).
17. Voz femenina satirizada con acento cordobés y las marcas dialectales de clase baja. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 44m27s).
-



---

18. Voz femenina satirizada con acento español. Material autobiográfico de Sosa Villada (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 46m52s).

---

El espectáculo se inaugura vocalmente con una interpretación del tango *La cumparcita* (Sosa, 1961). La letra construye una introducción y síntesis de toda la obra mediante una gran reinterpretación: un tango que se define macho es capaz de hablar de la experiencia de vida, de pobreza, de amor y de desamor de una travesti. A continuación, se reproduce la letra:

Y mi voz entre sus sonos dirá

Dirá por qué canto así

Porque cuando pibe

Porque cuando pibe me acunaba en tango la canción materna

Pa' llamar el sueño (...)

Porque vi el desfile de las inclemencias

Con mis pobres ojos llorosos y abiertos (...)

Canto la pobreza su canción de invierno

Y yo me hice en tangos

Me fui modelando en barro, en miseria

En las amarguras que da la pobreza

En llantos de madre

En la rebeldía del que es fuerte y tiene que cruzar los brazos

Cuando el hambre viene

¡Y yo me hice en tangos porque...! ¡Porque el tango es macho! ¡Porque el tango es fuerte!

Tiene olor a vida

Tiene gusto... A muerte (...)

Porque soy un árbol que nunca dio frutos

Porque soy un perro que no tiene dueño. (Sosa et. al, 1961, 0m22s)



La destreza de la voz de Sosa Villada impacta desde un principio en la interpretación de este tango, tanto por su expresividad como por su capacidad de pasar por inflexiones de gran fuerza e intensidad y por pasajes sensibles que ofrecen vulnerabilidad. La ironía abre el espectáculo: una canción de un varón fuerte y dolido es interpretada por una actriz que desde el programa de mano se declara travesti. Es el tango, socialmente reservado a lo masculino, el que abre la puerta al dolor, al amor y la miseria de una travesti.

Una vez que comienzan los textos propiamente teatrales aparece una voz femenina firme con tonada española (voz 2) que se construye mediante los textos de Bernarda Alba. Adjetivamos la voz 2 como femenina porque recoge de manera explícita y declarada los textos del personaje de Bernarda y habla de sí en femenino. Además, la puesta en escena pretende que reconozcamos la representación de personajes cisnormados. Para esta corporalidad la actriz expande el pecho y yergue la cabeza, lo que le da una actitud soberbia con la que mira desde arriba. La voz es elegante, firme, segura y gobierna a las demás desde el tono de sus palabras. Por momentos se sumerge en la violencia, con gritos y movimientos severos: «Aquí se hace lo que yo mando. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles. (...) ¡Afortunadamente mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad!» (García Lorca, [2007](#), p. 25).

Los fragmentos escogidos de los parlamentos de Bernarda Alba aluden a las normas que asignan las actividades a un género y a otro, una división que es esencialmente biológica y binaria, ya que son las «hembras» las que realizan ciertas labores, y a la obediencia a la autoridad familiar, que es ella misma. El discurso de este personaje plantea un universo moral que entra en colisión con un universo travesti que ya reconocemos en la interpretación de *La cumparcita*. La voz de Bernarda se articula con la voz de un hombre con marcas dialectales de la zona norte/noroeste de la provincia de Córdoba (voz 3), que hace clara alusión al padre de la actriz.<sup>6</sup> La operación mediante la cual se articula es temática y a la vez física: Bernarda habla de la casa que gobierna —erguida y firme—, solo por efecto de una inhalación profunda, la actriz se balancea y convierte el cuerpo elegante de Bernarda en un cuerpo de poca monta, agresivo y corriente, que también habla de su dominio sobre su casa. Es el cuerpo del

---

<sup>6</sup> Podemos reconocer al padre por el carácter autobiográfico de las producciones previas de Camila Sosa Villada, por el tono testimonial y autobiográfico de *Carnes tolendas* y de las novelas *Las malas* y *La novia de Sandro*.



padre. De este modo se constituye la autoridad sobre la casa y la familia relacionada con atributos masculinos que pueden ser reconocidos y tomados por mujeres también: la violencia y el autoritarismo basados en la propiedad. La voz del padre es violenta, de volumen fuerte, con un timbre latoso y un marcado acento serrano, que acentúa las esdrújulas, omite algunas «s» y las «y» suenan como la conjunción de «i» más «o». Esta voz personaje se dirige en general a su esposa y le habla «del maricón que tenés por hijo» (Sosa Villada y Palacios, [2009](#)), empuñando el grito y el cuerpo amenazante que reclama respeto. El respeto sería un sinónimo de obediencia sobre las actividades del «muchacho» que debieron haber sido actividades masculinas —«me lo podrías haber mandado a jugar al básquet, fútbol, boxeo, karate»— y fueron femeninas —«tenerlo al muchacho en la cocina» (Sosa Villada y Palacios, [2009](#))—. La desobediencia sería idéntica a la traición de la madre de no haber procurado la masculinidad del hijo. En el parlamento del padre encontramos respuestas a los planteos que la hija travesti le hace y que identificamos con la actriz:

Así que uste' quiere jugar a la mujercita, mire qué bien. Vaya pasando por la pieza noma' así le corto las pelotas y se convierte en una mujercita del todo. Y después se me va a mandar a mudar a la mierda de acá porque en esta casa yo no quiero travestis, ¿me está escuchando? Feliz, ser feliz, qué mierda va a ser feliz. (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 12m53s)

A partir de este texto es posible reconstruir una expresión de deseo, la de enfrentar al padre y la vez la de defender su derecho a ser feliz. Lo particular es que la voz no aparece y no hay un diálogo concreto entre estos personajes. En su lugar, el padre habla a las personas espectadoras y son ellas quienes quedan en el lugar de la travesti, receptores de esa violencia que encarna el discurso paterno heterocispatriarcal. La obra nos coloca en el sitio de una travesti y en el lugar de recepción de una violencia que puede ser desconocida para la audiencia. Abrir la escena de violencia constituye la posibilidad de una escena de igualdad en la cual quienes ven la obra empatizan con el dolor de la supresión del deseo identitario en pos de la heteronorma.

Dos voces secundarias son similares a la voz del padre en su composición y en su discurso: una voz masculina satirizada y una voz femenina satirizada, ambas con acento cordobés y las marcas dialectales de clase baja, que aparecen mientras la actriz se maquilla para reconstruir su cuerpo travesti, que ha sido desarmado innumerables veces para armar otras voces-personajes. Las voces (voz 17, voz



18 y voz 19) encarnan *el qué dirán* y producen un tono agresivo en reacción a la posibilidad de que el cuerpo de la travesti ose tocar el espacio público: «Mirá quién va ahí. Gritale al puto del barrio» dice la voz del hombre y la mujer dice «yo no sé para qué Evita se gastó tanto para que voten las mujeres (...). Y ahora aparecieron estos personajes (...). Cómo vamos a competir nosotras con eso» (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 43m51s). En estos cuatro personajes podemos reconocer así el discurso heterocisnormativo que se impone desde la autoridad y el deber ser en una sociedad heteropatriarcal. Los agrupamos por su intolerancia que impone valores y los defiende con vehemencia, aunque eso implique violencias hacia los otros cuerpos, en pos de su normalización.

Otras tres voces que decidimos equiparar son la voz de Yerma (voz 9), La novia de *Bodas de Sangre* (voz 12) y Julieta de *El Público* (voz 14), debido a que las tres son mujeres jóvenes y deseantes, cuyos tonos de voz son suaves, emocionales e imitan el acento español. En el caso de Yerma, el personaje es deseante de la maternidad:

¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura! (...) La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos ¡y hasta mala!, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios. Tómallo; contigo está más a gusto. Yo no debo tener manos de madre. [...] Porque estoy harta, porque estoy harta de tenerlas y no poderlas usar en cosa propia. (García Lorca, [1974](#), p. 63)

En ese fragmento, a gritos y con voz sufrida, la actriz le ofrece un bebé de trapo que ha estado arrojando al público. En la grada del teatro nadie lo toma y la actriz revienta al bebé de trapo en el piso mientras llora. El deseo de la Yerma de García Lorca es ser madre y su sufrimiento radica en que su cuerpo no puede ser fértil para engendrar hijos porque su marido no mantiene relaciones sexuales con ella. La Yerma de Sosa Villada y Palacios es infértil porque su cuerpo es *hueco*: «no hay útero, no hay trompa de Falopio, no hay marido, no hay leyes» (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 21m01s).<sup>7</sup> En la obra, el cuerpo de la travesti queda condenado a la imposibilidad de cumplir el deseo materno por razones

---

<sup>7</sup> Consideremos que, hasta el año del estreno de la obra en 2009, no estaban sancionadas la Ley de Identidad de Género ni la Ley de Matrimonio Igualitario en Argentina.



biológicas y sociales.<sup>8</sup> La voz de la actriz sugiere que el dolor que produce la imposibilidad de maternar para un cuerpo travesti se incrementa por la matriz heterocispatriarcal que califica como monstruosos e inmorales a los cuerpos disidentes. El sentido común hegemónico, *el qué dirán*, las condena por incumplir con el modelo de maternidad definido por motivos exclusivamente biológicos.

En el caso del personaje Julieta de *El Público*, la actriz construye una voz acrobática ya que el texto se deja oír desde una posición de yoga en la que pies y manos hacen caminar al torso que está orientado hacia arriba con una prominente curvatura antinatural: la columna invierte su curva natural y se arquea al revés. En esa posición, los textos se vuelven dichos por una criatura monstruosa. Esa criatura increpa a unos hombres sobre los roles jerárquicos en las relaciones sexuales:

No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras (...). No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta las espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! (García Lorca, [2017](#), p. 91)

La Julieta travesti de Sosa Villada y Palacios aprovecha el doble sentido que ofrece la posibilidad de la penetración mutua en una relación sexual entre un varón cis y una travesti. También desafía el orden por el cual el comando del vínculo sexoafectivo es potestad del varón. Los varones (voz 15) son representados por los textos de Caballo negro y Los tres caballos blancos, que son corporizados por una postura física exactamente opuesta a la de Julieta: estas voces-personajes caminan como *en cuatro patas* producto de que la actriz se apoya y camina sobre sus manos y pies, el torso se eleva sostenido por estos y el vientre queda orientado hacia el suelo. En los textos, los varones agreden: «Te orinamos, te orinamos. Te orinamos como orinamos a las yeguas» (García Lorca, [2017](#), p. 91).

En cambio, La Novia de *Bodas de sangre* (García Lorca, [1997](#)) guarda otro vínculo con la masculinidad. En la obra, una de las escenas es la reunión de La novia y Leonardo —el amante— mediante las voces 12 y 13. Ambos se desean, pero no pueden consumir su relación ya que La novia es

---

<sup>8</sup> Vale decir que dentro del mundo travesti los modos de maternar son múltiples y se escapan de las lógicas heterocisnormativas.



novia de otro. En la escena, los personajes debaten sobre el rapto y, según la puesta en escena de *Carnes tolendas*, más que un rapto es una huida de común acuerdo. Los dos personajes son corporizados por la actriz. Sosa Villada se vale de un modesto tocado para hacer presente a La novia —que se construye con un desequilibrio en la distribución del peso en una y otra pierna, con lo cual se deja caer sobre la pared del espacio, manteniéndose en pie precariamente—. La novia se apersona frágil, pícara y decidida. Para hacer aparecer a Leonardo la actriz utiliza un pequeño peine negro que hace las veces de bigote y para construir esta corporalidad, ella distribuye el peso de forma que se aprecia un equilibrio muy estable, incluso con una leve flexión de rodillas. La figura de Leonardo se presenta fuerte, briosa, resistente a sus emociones. En esta escena los textos dan lugar a una corporalidad y luego a otra y después, cuando se funden en un abrazo apasionado, vemos en el cuerpo de la actriz los dos cuerpos al mismo tiempo. Ambos convergen y luchan en un encuentro fogoso, se tensionan, se diferencian y se funden. Esos instantes de confluencia entre ambos cuerpos, masculino y femenino, construyen una metáfora que aparece dicha en otros momentos de la obra:

Entender que nunca voy a ser una mujer y nunca más volveré a ser un hombre. Usurpé el cuerpo del hombre que fui para ir matándolo poco a poco y poder borrar en él todo rastro de masculinidad. Una vez que lo maté, a ese cuerpo yo le di un nombre: Camila. Camila habita un cuerpo muerto, vaciado, poseído por ella. (...) Somos hombres vistiendo como mujeres, hablando como mujeres, gesticulando como mujeres, pero nunca seremos mujeres. Eso de que hay un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer o una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, eso es mentira. En el cuerpo de un travesti habita lo femenino y lo masculino. Habita lo ondulante, lo curvo, lo suave, la caída de una sábana, el quiebre de una rodilla, la curva de una cadera. Y habita también lo duro, lo recto, el edificio, el ladrillo, el golpe. El cuerpo del hombre que matamos para poder ser nosotras mismas nos ofrece resistencia todos los días. Sus armas: manos grandes, pies grandes, caderas estrechas, ausencia de cintura, de pechos, barba, una piel destrozada por la depilación, un ánimo destrozado por las hormonas. Se nos cae el pelo. Contra todo eso una travesti siempre tiene trucos. Porque una travesti es ante todo una maestra del engaño. (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 51m04s)



Durante este pasaje del texto emerge la voz de Camila Sosa Villada, una voz femenina suave con una sutil tonada cordobesa (voz 6). Asignamos correspondencia entre dicha corporalidad y la persona por fuera de la ficción debido a que hay una abierta ruptura de la cuarta pared y una suspensión de la representación. Los procedimientos actorales que Sosa Villada lleva a cabo en estos fragmentos apelan a la «presencia escénica» prioritariamente (Barba y Savarese, 1990, p. 9) y no a la construcción de formas o de signos por fuera de su «físico estar-en-el-mundo».<sup>9</sup> Los fragmentos en que aparece la corporalidad de la actriz-persona despliegan textos reflexivos, conversaciones e intercambios con el público. Se comprueba la ruptura de la cuarta pared en varias ocasiones: cuando la actriz ofrece escones a la platea conversando mínimamente con algunas personas, cuando señala el ruido inoportuno de las prendas de vestir de algunos asistentes y cuando saluda directamente a la espera de una respuesta. Estos momentos están radicados en el presente, en compartir un tiempo y espacio con las personas que integran la audiencia. En esos momentos se suspende la representación de otro cuerpo que no sea el cuerpo de Camila Sosa Villada, la actriz. Más allá de la proximidad o distancia de esta corporalidad con el real asumimos la ilusión de que ese cuerpo presente en la escena es el cuerpo de la Camila Sosa Villada que camina por la calle por fuera de la obra de teatro. En la ilusión de ver a la persona y no los cuerpos representados por ella podemos oír los relatos autobiográficos que la actriz tiene para ofrecer.<sup>10</sup>

Es significativo que una vez que ocurre la escena donde la actriz construye su máscara —es decir, se viste y maquilla, afirmando que ese es su cuerpo de la vida real— y su vestuario cambia por un vestido femenino, la actriz reproduce la corporalidad de su padre. Él está borracho y habla con su hija travesti. En ningún momento oiremos la voz de ella, solo la del hombre que confiesa sus miedos, dolores y hasta su ternura.

Por su parte, la puesta en cuerpo del personaje de la madre (voz 6) se presenta apoyada contra la pared, la postura es más suelta y se tapa los ojos de la luz, todo el cuerpo se construye como apenas

---

<sup>9</sup> La *pre-expresividad* es conceptualizada por Eugenio Barba y Nicola Savarese (1990) como operaciones técnicas actorales vinculadas exclusivamente a la materialidad del cuerpo y sus efectos sobre la atención del espectador: «Los principios recurrentes en el nivel “biológico” del teatro permiten las diversas técnicas del actor, es decir la utilización particular de su presencia escénica y su dinamismo. Aplicados a algunos de los factores fisiológicos (peso, equilibrio, posiciones de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios producen tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones generan una cualidad diversa de la energía, vuelven al cuerpo teatralmente “decidido”, “vivo”, manifiestan la “presencia” del actor, su *bios* escénico atrayendo la atención del espectador antes que se introduzca alguna expresión personal» (p. 9).

<sup>10</sup> Recogemos el debate en torno a la presentación y la representación de José A. Sánchez (2013, p. 317).



sosteniéndose, apenas resistiendo. La voz suena de a poco, lentamente, en tono bajo, expresa dolor literalmente —pide que paren los gritos porque le duele la cabeza—, pero también es una voz dolida en lo más profundo del diálogo con el padre. Ella alza la voz para expresar que la dejaron sola con el chico, a quien ella solo le dio amor y educó. Es una voz sufriente y resignada que pide compasión, frente a la dureza del padre —tanto en su postura como en su voz y el tono de la misma— y a la vez le expone que, en la responsabilidad compartida de criar un hijo, él no estuvo. De todas maneras, este personaje puede levantar la voz, expresar lo que sintió y eximirse de las culpas que el padre le atribuye, sin dejar de expresar que vive las expresiones del hijo como cierta traición y con dolor. Es un personaje que dialoga entre la dureza del padre, que expresa también ciertas expectativas propias en torno al hijo compartido, y el hijo. Con este último se torna más dulce, predispuesta, disponible al diálogo y responde sus preguntas y pedidos. Gracias a los diálogos del padre sabemos que ella lo cuida encerrándolo para no exponerlo a la violencia. Fue ella quien le enseñó lo más importante: a amar. Expresa que haberlo educado para amar es lo que le da la tranquilidad de saber que puede ser una buena persona elija lo que elija con su vida y con su cuerpo. Este personaje expresa la contradicción entre desear un hijo dentro de la expectativa heterocisnormada y saberse defensora de ese hijo, decida lo que decida.

El personaje del *niñe* (voz 7) tiene un diálogo con la madre poniendo en escena el poema «La canción tonta» de García Lorca (1997), un diálogo en el que el niño pide ser de plata y la madre con dulzura le responde que tendrá mucho frío. Este diálogo expresa el vínculo de cuidado entre la madre cuidadora, proveedora y que a la vez logra poner límites desde el amor. La voz es inocente, curiosa, esperanzadora y pide desde esa inocencia.

#### **4. Las voces de *Carnes tolendas* como apertura a escenas de igualdad**

Nuestra comprensión de la voz atiende a los procedimientos de composición escénica — actorales mayormente en este caso— y sus efectos en el orden del sentido del espectáculo. Consideramos que *Carnes tolendas* como dramaturgia escénica produce una toma de voz por parte de un cuerpo travesti dentro de un reparto de lo sensible que no tiene en cuenta la voz de las identidades sexo-género disidentes. La escenificación constituye una polifonía de voces para expresar un modo de



subjetivación —conformada en el marco del estado policial— que quiere manifestarse en el común de una comunidad. A lo largo de la obra vemos un cuerpo que acude a una multiplicidad de voces para construir —mediante procedimientos rapsódicos— los discursos que se yerguen alrededor de su identidad. La obra pone en escena experiencias de vida y puntos de vista heterocisnormativos para disputar lo justo y lo injusto en la comunidad. La polifonía de voces se ejecuta con el cuerpo y la identidad de Sosa Villada, de forma fragmentaria, veloz, dinámica, confusa. Es su cuerpo el que convoca el debate, configura el sentido de su propio cuerpo travesti y toma la voz en la repartición de lo sensible. La escenificación en sí interrumpe una distribución de lo sensible policial y en ella se asoman transformaciones al mundo de los posibles.

Podemos reconocer, retomando las agrupaciones realizadas en el análisis de los personajes, que la representación policial de lo sensible se expresa en los personajes de Bernarda y el padre, quienes imponen lo que se debe hacer y cómo se debe ser. Son voces que constituyen el reparto policial del género, de las acciones correspondientes a cada sujeto en su esquema heterocisnormativo con una fuerte importancia en *el que dirán*. Sosa Villada toma su voz y su cuerpo para representar esas voces y subjetividades y expresa el reparto en el que ella fue puesta, como representante de un modo subjetivo de ser. Según la perspectiva policial un sujeto nacido varón debe comportarse como varón, debe guardar las apariencias, lo contrario sería una traición a la familia —en su modelo heterocispatriarcal— al exponerla a las habladurías y principalmente por el miedo que acarrea la posibilidad de encontrarle «muerto en una zanja» (Sosa Villada y Palacios, [2009](#), 13m27s).

Por otro lado, también las voces de los personajes femeninos de las obras de García Lorca expresan esa repartición heterocisnormativa de lo sensible. Estas voces y estos cuerpos aparecen para expresar las exigencias del ser mujer en el reparto policial heterocisnormativo. La figura femenina tiene un lugar específico —la casa—, una forma física particular, una edad fijada para casarse y una función definida—ser madre—. Todas estas son características que en el sentido común hegemónico determinan lo que una mujer es y se expresan en la polifonía de voces de los personajes femeninos de las obras de García Lorca convocados: jóvenes deseantes. Mujeres deseantes de lo estipulado que deben desear, deseantes en la medida socialmente establecida —tener marido e hijos—, ya que todo desborde de ese *ser mujer* queda por fuera de lo aceptado.



La propuesta de *Carnes tolendas* opera dándole palabra a una travesti —y, por ende, activa la política— en dos órdenes. Primero, pone en el plano de lo público aquellas escenas de su historia familiar que formaron parte de su construcción y afirmación de su identidad travesti. La puesta en escena de aspectos íntimos —como la violencia familiar y el maltrato paterno— echan luz sobre zonas vedadas para identidades que suelen construirse exclusivamente desde su sexualización en las ficciones y representaciones audiovisuales de circulación masiva.<sup>11</sup> Como explicábamos más arriba, la voz del padre que discute con su hijo acerca de su identidad de género es una operación en la que el padre, como representante de la policía, comienza a tomar en cuenta la palabra del hijo, aunque sea para destruirla. En este primer orden, la puesta en escena de ese momento íntimo y familiar en el cual comienza a aparecer la política produce una potenciación de los efectos políticos iniciales. No solo es el hecho de que el padre tome en cuenta la palabra del hijo, sino que en la situación teatral eso se multiplica en cada una de las personas espectadoras y adquiere otro valor al ingresar al debate público.

En un segundo orden, nos interesa observar el trabajo centrado en la singularidad y en la construcción del cuerpo y voz travesti para pensar en la irrupción de la política y en *Carnes tolendas* como una oportunidad de observar escenas de igualdad. En la obra, el cuerpo travesti se construye frente al público —se viste, se maquilla y se prepara—, y durante la puesta en escena podemos ver todas las voces y corporalidades que el cuerpo de la actriz es capaz de corporizar —incluido el suyo propio, el que habita por fuera de la ficción—. Los procedimientos de construcción del cuerpo travesti y su potencialidad para hacer/ser diferentes corporalidades son exhibidos y puestos en palabra. Aquello que suele ser considerado un cuerpo producto del engaño, un cuerpo signado por los tabúes, un cuerpo al margen de lo social en esta obra es puesto en palabras y se demuestra cómo la materia del cuerpo adquiere una identidad de género. En este espectáculo dicha demostración da cuenta de la historia de este cuerpo y de las operaciones vocales, físicas y de indumentaria que se requieren. A lo largo del espectáculo se manifiesta que entre todas las voces que ese cuerpo es capaz de proferir, la voz de Camila es la voz que se elige. La elección es compartida con el público, en un dispositivo escénico que nos hace cómplices y nos encauza hacia actitudes empáticas o al menos, escuchar qué le sucede a un cuerpo

---

<sup>11</sup> Aunque en los últimos años podemos reconocer que los discursos sobre las identidades disidentes se han complejizado para el estreno de *Carnes tolendas* en 2009 esto no era habitual en absoluto.



en los márgenes. En sí, la posibilidad de generar este espacio de escucha abre la oportunidad de repartir de otra manera quienes pueden ser escuchados y el lugar que tienen en el orden social. En síntesis, la irrupción de un reparto otro de lo sensible y de la reasignación del lugar para los cuerpos marginales aparece en *Carnes tolendas*. En sí, creemos que el encuentro de espectadores con los relatos escénicos, con la construcción de sentidos que la obra produce, con las corporalidades creadas y la corporalidad elegida constituye una escena de igualdad.

## Referencias

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. ISTA y Pórtico de la Ciudad de México.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Dubatti, Jorge. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, (44), 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- García Lorca, Federico. (1974). *Yerma; La casa de Bernarda Alba; Doña Rosita la soltera*. Editorial Magisterio Español.
- García Lorca, Federico. (1997). *Bodas de Sangre*. Fundación Federico García Lorca y Editorial Comares.
- García Lorca, Federico. (1997). *Canciones y poemas para niños*. SpanPress.
- García Lorca, Federico. (1998). *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*. Fundación Federico García Lorca y Editorial Comares.
- García Lorca, Federico. (2007). *La casa de Bernarda Alba*. Gradifco.
- García Lorca, Federico. (2017). *El público; Así que pasen cinco años*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Jolly, Genevieve y Moreira da Silva, Alexandra. (2013). Voz. En J.P. Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 226-230). Paso de Gato.



- Marin, Fwala-lo. (2021a). *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Marin, Fwala-lo. (2021b). Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos. *Panambí*, 12, 17-27.
- Marin, Fwala-lo. (2021c). Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina. *Nouveaux mondes mondes nouveaux*.
- Marin, Fwala-lo. (2022a). El rol de la dirección en el teatro independiente argentino y su potencia para abrir brechas de igualdad. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, aceptado en 2022; en prensa.
- Marin, Fwala-lo. (2022b). El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino. *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural* (22), 131-144.
- Melo, Rosita [compositora]; Omar, Nelly y Canaro Francisco [intérpretes]. (1947). Desde el alma [canción]. Odeon.
- Moroni, Enrique, Gerardo Rodríguez Matos y Pascual Contursi [compositores]. Sosa, Julio [intérprete]. (1961). La cumparcita [canción]. En *El varón del tango*. Discos Columbia.
- Palacios, María. (2009). *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti* [programa de mano de obra de teatro]. Archivo Paco Giménez. <http://hdl.handle.net/11086/5388>
- Rancière, Jacques. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.
- Rancière, Jacques. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2013). Personaje (crisis del). En J.-P. Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 167-172). Paso de Gato.
- Sánchez, José Antonio (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.



Sosa Villada, Camila y Palacios, María. (2009). *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti* [registro obra de teatro]. Teatro La Cochera. <https://vimeo.com/19229673>



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)