



# La Lioparda



Con el apoyo de



Secretaría de Derechos Humanos



# Sobre el museo

El [Museo Barda del Desierto \(mBDD\)](#) se encuentra en la localidad rural de Contralmirante Cordero, en el límite entre las provincias de Neuquén y Río Negro, Argentina, sobre la margen izquierda del río Neuquén y la vera de la ruta Nacional N°151. Lo separan 30 km de la Ciudad de Neuquén y 1.240 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y se extiende en un territorio de setenta hectáreas. Como ecomuseo, se vincula con la geografía cultural y su relación con los interrogantes sociales, comunitarios, ambientales y territoriales de la región esteparia, promoviendo la investigación transdisciplinaria entre las ciencias, la arquitectura y las artes, y en los lenguajes propios de cada disciplina enmarcados en las tecnologías, realidad aumentada, contra mapping, inteligencia artificial y arquitecturas difusas.

El proyecto se inició en 2014 como residencia artística internacional en la Escuela Primaria N° 135, en la localidad de Contralmirante Cordero. En 2022, Barda del Desierto inaugura el museo, cuyo acervo está compuesto por obras en formato digital creadas por artistas en residencia durante 2014 y 2019. En 2023, se incorpora la obra "El museo es una escuela", desarrollada en realidad aumentada, del artista Luis Camnitzer. El acceso a las obras es a través de placas instaladas en los puntos geolocalizados del emplazamiento original de cada pieza, que contienen la ficha técnica y un código QR para acceder al registro multimedial.

La dimensión arquitectónica del museo abraza la relación de la experiencia física y digital como borde entre el adentro y el afuera. Así, el nexo con el arte contemporáneo se vuelve una arquitectura entre el paisaje y el mapa digital, entre acceder a la obra y el cuerpo en el territorio. En este sentido, el museo es una estructura de espacio expandido, donde la conexión entre tecnologías digitales, arte y arquitectura se funden en una topogénesis de la experiencia, donde se diluye el borde entre cuerpo, imaginación y sensación, dando forma a una expresión estética situada.

Este pulso entre arte, ciencia y arquitectura, es vital para crear espacios de investigación y acciones de provocación afectiva en territorio, que pongan la mirada en la preservación de su biodiversidad y riqueza geológica. Se abre, así, la oportunidad de imaginar el Museo Barda del Desierto como un laboratorio vivo hacia el futuro.



38°46'05.4"S 68°05'01.6"W



# La Lioparda Teatre

[La Lioparda Teatre](#) es una asociación cultural híbrida entre el mundo de las artes y la pedagogía. Su equipo es interdisciplinario habitando áreas que se tocan entre sí, el teatro, la educación y los estudios culturales.

Desde la asociación se imparten formaciones entendiendo el teatro como una herramienta de transformación social donde el cuerpo es protagonista. Desarrolla proyectos que combinan teatro físico, teatro de las oprimidas, semiótica, teoría crítica feminista, literatura, y el mundo audiovisual. El equipo está especializado en la mediación y formación en el ámbito educativo con metodologías artísticas o investigación basada en las artes (IBA).

**La Lioparda Teatre** trabaja la representación a partir de nuevos lenguajes: el teatro físico y la danza se combinan con la magia de animar lo inanimado (manipulación de objetos, máscaras, títeres o prótesis) para dar forma a sus espectáculos que se reconocen por abordar lo grotesco, siniestro, abyecto desde un carácter crítico o irónico.

## **Sinopsis de obra Imaginaris Monstruosos**

Es un espectáculo de nuevos lenguajes, teatro visual y títeres (o prótesis) de 50 minutos para público joven y adulto, con un aire innovador y transgresor. El texto es breve y poético, un monólogo inicial que desencadena la acción en forma de partitura corporal.

*Déjame que te explique un secreto, como si tú y yo, ahora, compartiéramos la misma herida, las mismas astillas por dentro.*

**Imaginaris Monstruosos** empieza cuando Pinocho ya ha conseguido convertirse en un niño de carne y hueso. Aun así, vive con el temor de ser descubierto, la vergüenza de haber nacido títere. Una versión que desvela el monstruo que encarcelamos en nuestro interior para amoldarnos a los valores de la cultura bajo la creencia inconsciente de que, si mostramos nuestra parte defectuosa, sufriremos rechazo. Un montaje que invita a viajar desde la incertidumbre que provoca la oscuridad de nuestra sombra hasta la ternura que se despierta cuando reconocemos la vulnerabilidad que nos es propia.

# Entrevista a La Lioparda

En el marco del segundo aniversario del **Museo Barda del Desierto** y un recorrido de diez años de residencia artística, durante 2024 abrimos nuestro programa de extensión cultural en articulación con el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), en el que recibimos a la compañía de danza-teatro La Lioparda (Mallorca, España), que visitaron Argentina en su primera gira internacional. La programación incluyó dos funciones de la obra "Imaginaris Monstruos"<sup>1</sup> y un Laboratorio de cuerpo y movimiento "Això no comença ni acaba, simplement es mou" (Esto no empieza ni acaba simplemente se mueve), coordinado por Manu Acereda y Leo Alburquerque, integrantes de la compañía, realizadas todas las actividades en el Conti, en la ciudad de Buenos Aires.

La siguiente entrevista a **La Lioparda** es resultado de una [conversación abierta a todo público, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires \(CCEBA\)](#), fue realizada por Andrea Beltramo, integrante del Museo Barda del Desierto, giró en torno al proceso de investigación escénica, conceptual, poética y de montaje, tanto de la obra como del laboratorio.

1. "Imaginaris monstruosos" se presentó en octubre del año 2020 en el Casal Solleric, en Palma de Mallorca, como performance. La dramaturgia y puesta en escena estuvo a cargo de Leo Alburquerque; la escenografía y puesta en escena, de Natalia Fariñas; los materiales visuales fueron desarrollados por María Khan; el espacio sonoro por Elsa Pizá y el asesoramiento de Mercedes Boronat, Manuela Acereda y Lola Fernández. Un registro de ese trabajo puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=9VSI15I3qEI>

**AB: Comentábamos antes que hay unas formas, ciertas tendencias, de encarar el teatro y la danza, en especial cuando se trabaja desde militancias políticas, que tienen el riesgo de cerrar en lo discursivo una serie de ideas muy en el tono del manifiesto, casi ilustrativas de causas políticas. Nos interesan las capas de sentido que se construyen en la escena, en el montaje conceptual, poético. El énfasis en dar las cosas muy masticadas, cerradas, donde las personas espectadoras quedan un tanto pasivas, dado que se les entrega todo argumentado de forma lógica y en una estructura formal asertiva, que alcanza conclusiones, en un sentido muy parecido al de las ciencias sociales, por ejemplo. Pocas cosas se dejan en el aire, pocas cosas se sueltan como contradicciones en la escena, sobre los personajes o sobre los temas abordados.**

**Sabemos que fueron a ver teatro en Buenos Aires, entonces, de eso que fueron a ver y en relación al trabajo de La Lioparda, en forma y contenido, ¿han notado alguna distancia o diferencia, también encuentros y cercanías, respecto de lo que ustedes hacen o de la escena en las Baleares?, ¿qué tipos de obras fueron a ver?**

Leo: Vimos teatro y danza. En el caso de "Imaginaris Monstruosos" sí que ha sido un proceso de abrir, de no cerrar. Por ejemplo, la performance que hicimos al inicio de todo este proceso, en un espacio de cultura en Palma que se llama Casa Solleric, esto fue en 2020. Ahí sí que nombraba lo trans específicamente en el monólogo, usaba la palabra trans, pero en el proceso, a mí como dramaturgo, gracias a los aprendizajes que he podido ir haciendo en prácticas artísticas,

me ha interesado abrir eso y jugar con eso. Había encontrado la metáfora entre el títere y lo trans, entonces ya, ahí no hace falta que hable específicamente de lo trans porque ya hay dos cuerpos trans en escena y como es una cosa visual, entonces ya se abre a lo que cada persona interpreta, pero en relación a lo que he visto aquí en estos días, de piezas LGTBI o trans, o tal, igual sí que estaban un poquito más cerradas en el sentido pero ¡me ha dado una envidia!

**AB: A ver, ¿cómo es eso?**

Leo: ¡Envidia sana, eh!, es que creo que en España no hay tanta oferta. Es algo que se da sólo en festivales específicos, convocatorias muy pequeñas, no cualquier teatro acepta algo puramente trans y con mensaje explícito trans. Se queda para un circuito muy pequeñito. En cambio aquí hay una cultura de cualquier teatro, sea trans o no lo sea, o sea lo que sea, es teatro.

**AB: Además ustedes proponen una poéticas que señalan la causa trans pero también la desplaza o, al menos, lo que queda desplazado es el sentido unívoco, activista, para dar lugar a lo que trae como interrogantes la experiencia trans. Por ejemplo, el juego que hacen con las capas sonoras, sostenidas, es parte de esa decisión poética de no bajar a tierra, también política. Esa propuesta de sostener lo que está flotando, ese gesto. Muy ligado a la danza, por cierto. Proponen unos pasajes de escena y un cierre de obra donde todo queda en el aire, no cierra con un apagón, una señal para el aplauso, por ejemplo. En ese sentido, ese uso que le dan a la materialidad sonora es parte de no cerrar el sentido, de dejar el problema en el espectador que tendrá la tarea de reconstruir lo**

**que acaba de ver, de conocer.**

Leo: Si, así es. Ahora, Marc y yo estamos cocinando una creación en la que nos preguntamos qué puede aportar el cuerpo trans en escena, más allá del relato trans. ¿Qué movimientos hace un cuerpo trans?, eso, ¿qué aporta lo no normativo en ese aspecto?, ¿qué potencialidad tiene? Cuánto más abstracto, la metáfora es ideal porque puedes abrir, abrir, abrir y abrir. Y hemos tenido muchas veces la crítica positiva, de decir: "¡ostras! yo pensaba que venía a ver una obra trans, pero habla de mí la pieza", esto dicho por gente que no es queer.

**AB: Entiendo. Bueno, eso ha pasado con algunas personas del público estos días en el Conti, gente mayor, conservadora, que se vieron representadas o al menos, en la charla posterior, hablaron acerca de los propios interrogantes que la pieza les produjo.**

Leo: Porque al final habla de los monstruos que encerramos, cómo los adaptamos.

**AB: Un comentario que surgió de algunas personas del público es que la charla posterior fue una forma de interrupción a la propia interpretación. Sin ser una crítica negativa sino, mejor, una experiencia. Es decir, hubo un interés por quedarse, permanecer y presenciar el debate posterior, porque quizá se aprende algo, y seguro que sí, pero ya interrumpe la emoción, lo que queda resonando en el pensamiento poético y político de cada quien.**

Marc: Pienso que estas obras de teatro tienen que tener estas capas, porque no es únicamente un discurso o una señalización de este es el camino, sino que, también podemos hablar y ver lo que hablábamos antes, la luz, como el vestuario o la música,

incluso nosotros dos en escena, como materialidades de la obra. Porque sería completamente diferente si fueran otras dos personas en escena y al final son capas de significado que crean otros significados, más allá de eso. Y esa es la potencialidad de la pieza, porque cada persona que ve la obra pone lo que piensa y lo que es. Por otro lado, desde lo profesional y lo artístico, la pieza es muy flexible, está diseñada para montarla con las herramientas y cosas que tenemos aquí, en Buenos Aires, nos adaptamos a eso y creo que nunca hemos tenido una mala función. En todos los escenarios, con sus diferencias, y en cada estado nuestro, personal, ha salido lo más potente y auténtico. No es una pieza que señale un camino sino una pieza que habla y es el espectador el que le da sentido.

Manu: Yo quería decir, por otro lado, que vimos un piezón, que se llama "Potencia"<sup>2</sup>, no recuerdo ahora el nombre del grupo, pero era capa, capa, capa, capa y, además, era una pieza de danza que se reía de los clichés de la danza y usaban todo tipo de recursos. A mí me flipó, es de lo mejor que he visto en los últimos tiempos. ¿De qué hablaban?, pues de lo que nos pasa a nosotros con los roles de cada uno dentro de lo que es el proceso creativo. Y como era una especie de ensayo abierto, no volvieron a que les aplaudieran, se fueron. Para mí fue de lo mejorcito.

Leo: Ahora yo, como siguiendo el hilo de la pregunta, me llevo de regreso la multioferta que hay aquí, o sea, que estáis en una situación súper difícil y ¡no para el teatro! Hay miles de salas independientes, de obras, me voy

con un aprendizaje claro, pero también con una cosa de decir, es que nosotros venimos de un desierto cultural comparado con esto.

**AB: Es justo uno de los gremios más fuertes en actividad y con mayor público.**

Leo: ¡Y mira que eso es difícil!, económicamente, emocionalmente. Conlleva unos riesgos esto de crear una pieza ahora mismo en Argentina y, sin embargo, ¡no paran! Hay un montón de cosas, desde muy pequeñitas como monólogos en una cafetería y no sé qué hasta...

**AB: ...y hay gente...**

Leo: ¡Eso!, el público no para, tampoco.

**AB: Creo que tiene que ver con una idiosincrasia cultural en Argentina, hay como un arrojo al teatro, a las escénicas. Quizá en otros lenguajes o disciplinas no pasa tanto, pero es llamativo en el teatro.**

Manu: Bueno, ahora en Puerto Madryn, entradas agotadas, en el Teatro del Muelle, y en el Teatro del Árbol, la cantidad de gente que vino, para ser Trelew, un jueves a las nueve de la noche. ¡Ahí estaban!, todo tipo de perfil, además, que eso es lo llamativo, no venía sólo peña trans, es que había señoras que venían a ver teatro y que se quedaron para después de la función quietas en las butacas. Nosotros teníamos que recoger y la gente no se iba, ¿cuánto les costó moverse?

Marc: A mí eso me va a encantar, ver que se necesitaba tiempo para responder a aquel pozo que se les había quedado. Leo y yo ya estábamos saliendo del camarín y teníamos que atravesar toda la sala con gente y decíamos, no se mueven.

Leo: Esa crítica, también en el Conti la recibimos, mucha gente que, además, había asistido al taller, que ya venía con un proceso, o sea que ya habíamos abierto canales como público y nos lo dijo mucha gente, "me voy a casa a pensar, que es un montón de información". Eso me lo dijo un montón de gente. Un montón de data, de información.

**AB: Y es interesante que esto venga de una pieza que no abusa del texto, es decir, en el que la palabra no está jerarquizada, sino que hay otra cosa que está pasando ahí. Por eso les hablo de otras materialidades escénicas en las que el texto es lo último que se está jugando o poniendo en juego. Quizá aquí haya que aclarar algo que venimos hablando en estos días que tiene que ver con la necesidad de separar de forma eficiente, de cara a una Ley de Danza, lo que es estrictamente danza del teatro, pero claro, a veces el encuentro entre el teatro de texto y la danza provoca otras piezas, con otros riesgos conceptuales.**

Leo: Nosotros tampoco hacemos danza, claro. Tampoco quiero faltarle el respeto a la gente de danza. Nosotros no somos bailarines, venimos del teatro físico. Nos hemos acercado mucho a la danza, mucho, pero no es danza. Tampoco es teatro, bueno, yo creo que estas cosas van muy bien para situarte, haces teatro, haces danza, ¡o para subvenciones!, o asociaciones, para poder organizar y tal, pero a mí lo que me interesan son las piezas que no sabes lo que has ido a ver. La que fuimos a ver, Potencia, sí, es danza, pero hay mucho teatro. Y recursos audiovisuales, nosotros eso no lo



hacemos, pero se utilizan mucho en las artes escénicas.

**AB: Claro...**

Leo: Por eso me gusta decir que hacemos artes vivas.

Natalia: Es que en el momento en el que se hacen las categorías, pues, lo que hablabas al inicio, se trata más de abrir que de cerrar ese significado. A veces, cuando ha sido todo un viaje emocional, cada uno interpreta y el significado no está cerrado. Entonces, aunque hayamos visto la misma pieza, yo me llevo una parte, tú te llevas otra y después podemos charlar, coincidir o no coincidir, pero ¿cómo se le pone nombre a toda esa experiencia?, que para mí es lo más difícil y enriquecedor. Porque es no tratar al público de tonto sino que esto que traemos está para que te lleve hacia donde tú quieras dirigirla. Y es la forma de hacer que el público participe y forme parte de la pieza.

**AB: Claro, compromete la sensibilidad, la atención y lo que el público sabe, porque estamos en una realidad social donde se sabe acerca de artes vivas, de teatro, del movimiento trans, de la danza, y no porque sea un estudio formal sino porque, al menos en Buenos Aires, el público asiste y es un público que aprende en la ocupación de la sala, yendo al teatro, yendo a los lugares a ver las piezas. Por otro lado, la temática y la causa trans, está atravesadísima en nuestro presente. Es decir, el que no quiere saber es porque nos miente, porque la militancia y el activismo trans está totalmente atravesada en los movimientos sociales, en las instituciones, en la cultura, al menos desde hace veinte años, absolutamente visible. Tiene mucha más trayectoria, claramente, pero en los últimos años, como los**

**movimientos feministas, tienen mucha mayor presencia en lo público y colectivo. Además de haber conquistado derechos y reconocimientos, entonces no se puede negar. Y eso también lo trae el público. Incluso con**

**“Sí, pero no el monstruo hombre, porque aunque sea escrito por Mary Shelley, ese Otro es el Otro del hombre, y nosotros queríamos decir ¿y qué el Otro del hombre?, pues la mujer, lo travesti, lo trans, la bollera, a ese monstruo queríamos acercarnos, a su potencial creativo. Entonces, hicimos el trabajo independiente y empecé a coger textos de personas trans, que era mi punto de partida, y a preguntarme sobre qué personas trans habían cogido la idea del monstruo para resignificarla”**

**prejuicios, que los tenemos todos, se trata de un público -o unos públicos- que está metido en la discusión.**

Leo: En este aspecto es lo que más me llevo de aprendizaje, a la hora de representar la pieza, veo esto que tú dices, que en esta pieza el público ha valorado lo trans, pero ha podido ir más allá, no se ha quedado encajonada en lo trans. Yo creo que ahí sí que tiene mucho que ver con los derechos adquiridos a representar. Es decir, que las personas puedan representarse y explicar su historia. Yo aquí lo

he sentido así, no sé vosotros, si lo habéis sentido como que hay mucha cultura de público transfeminista.

**AB: Además hay referente muy fuertes, pienso ahora en una pieza, que ya tiene bastantes años de Susy Shock, en la que ella señala lo monstruoso como un derecho, “Tengo derecho a ser un monstruo”, y lo pone en escena, en youtube, en sus obras, en sus conciertos, es decir, lo pone en discusión y arriba de la mesa, en las calles y atraviesa las marchas. En ese sentido, Susy es una pionera para muchas de nosotras en Argentina. Ella provoca un desplazamiento de la idea de monstruo. En este sentido, quería hablar con ustedes acerca del monstruo y del muñeco. En el cuento original, de Collodi, hay un monstruo que es el que se come a Gepetto y ¡no es Pinocho! Lo mismo pasa en la novela de Mary Shelley, “Frankenstein”, donde no resulta tan evidente reconocer las cualidades de lo monstruoso. En este sentido, ustedes recuperan estos desplazamientos de lo monstruoso, abrazan esos movimientos. ¿Cómo lo trabajaron?**

Leo: Bueno, está muy bien que hables de Susy Shock porque en el proceso creativo de Imaginaris Monstruosos, en el punto de partida, que fue una investigación híbrida, está toda la parte de artes visuales, que hicieron Lola y Manu, y luego yo hice la parte de perfo. Pues, el objetivo de la investigación era el potencial creativo del monstruo, el monstruo sexual, femenino, el monstruo...

**AB: ¿El monstruo como un Otro?**

Leo: Sí, pero no el monstruo hombre, porque aunque sea escrito por Mary Shelley, ese Otro es el Otro del hombre, y nosotros



queríamos decir ¿y qué el Otro del hombre?, pues la mujer, lo travesti, lo trans, la bollera, a ese monstruo queríamos acercarnos, a su potencial creativo. Entonces, hicimos el trabajo independiente y empecé a coger textos de personas trans, que era mi punto de partida, y a preguntarme sobre qué personas trans habían cogido la idea del monstruo para resignificarla. Y claro, evidentemente Susy Shock estaba ahí, también Susan Strycker. Luego, Anzaldúa también tiene un texto en *Borderlands / La frontera: La nueva mestiza*, que se llama "la bestia sombra", y aunque se la identifique como lesbiana es muy queer, refiere también al mestizaje y la frontera.

**AB: Claro, la frontera, en este sentido es el territorio del monstruo, de ese Otro.**

Leo: Sí, sí. Y bueno, así fui investigando estos textos pero veía que la mayoría de personas trans que habían escrito sobre monstruos eran feminidades trans, travas, mujeres trans, y me faltaba a mí como ¿qué masculinidades han escrito sobre el monstruo? Y claro, yo hablo de lo mío y a ver dónde me lleva. No encontré ningún texto transfeminista que hablase del monstruo desde una posición transmasculina, aunque en redes está lleno de referencias del monstruo femenino pero me faltaba esto. Me dije, ¿qué pasa aquí?, y no sé, una de las cosas del proceso creativo es que también estaba trabajando la mentira y la verdad, ser un hombre de verdad, un chico de verdad, y se me apareció Pinocho. A mí me gustan mucho los títeres, entonces empecé a investigar qué tiene el títere.

**AB: Además se le suma la capa de qué es lo inanimado, lo que no**

**tiene vida humana ni experiencia de un cuerpo.**

Leo: ¡Claro!, pero puede adquirir vida y como lo que dice el monólogo del principio, donde el espectador, el público, el titiritero, nosotros los que somos de carne y hueso de verdad, siempre exigimos al títere que se porte como un títere. Ni nace, ni muere, ni se reproduce, ni muere, un títere no puede morir, siempre está vivo. Lo metes en una caja y siempre está ahí, pero todo puede ser un títere, una mano de un maniquí puede ser un títere, cualquier pedacito de un títere puede ser un títere en potencia, una vida en potencia. Y claro, el títere que no está gobernado por esos procesos humanos, se convierte en un muñeco diabólico. La diferencia entre Pinocho y Chucky, es que Chucky no está manejado por nadie. Y Pinocho tampoco estaba manejado por nadie, está manejado por los vínculos afectivos.

**AB: De hecho en la novela pierde la vida por ellos.**

Leo: Tiene que convertirse en un niño de verdad para poder ser amado. Ahí es donde apareció algo interesante, ¿qué pasa?, es el amor a otro o a uno, o a la cultura, a la raza, como dice Anzaldúa. Nos amoldamos a la cultura y ponemos esa parte defectuosa a la sombra.

**AB: Además Pinocho vive el descenso a los infiernos entre sus amistades y luego por arte de magia vuelve a la vida, pero más allá de la magia que le permite volver a la vida, lo que hace Pinocho es ascender moralmente a la vida.**

Leo: Demostrar, demostrar que es un niño de verdad. Y en la novela original le pasan atrocidades muy heavys, lo quemán, lo mutilan, lo cuelgan.

**AB: Además son sus afectos y**

**conocidos o amigos cercanos.**

Leo: Sí, sí. Y yo creo que ahí hay un enorme paralelismo con el relato normativo de lo trans, de cómo debemos hacer las transiciones, por ejemplo. Esto en la obra no se nota, pero contiene esas preguntas, ¿cómo debemos hacer las transiciones? A mí me interesa mucho, ahora, el arrepentimiento trans como un fenómeno que está empezando a salir. Digo arrepentimiento porque es la palabra más catastrófica, pero esto está pasando. Hay gente que dice que no son transiciones sino procesos vitales y ya está, pero hay una orden. Si la haces, la tienes que hacer bien, la tienes que hacer seguro de ti mismo, no te puedes parar, has de ir hacia un lugar concreto, tienes que demostrar que eres un hombre o una mujer de verdad.

**AB: Además hay un mandato de adecuar el cuerpo, la experiencia vital, a ese de verdad, a una supuesta realidad verdadera de los cuerpos y sus experiencias enmarcadas dentro del binomio hombre-mujer cis, como si esa fuera la verdad a la que dirigirse. Ese es el disciplinamiento.**

Leo: Sí, eso mismo. Y en la obra aparece el elemento de castigo, porque Marc está copiando "los niños de verdad pueden decir mentiras", "los niños de verdad pueden decir mentiras".

**AB: Además aparece un poco ese desdoblamiento en la obra, porque hay un desdoblamiento de los personajes que parece estar nombrando esa relación entre la verdad y la ficción, o la mentira, como lo venís nombrando.**

Marc: Más que eso, se trata del cuerpo y su interior. Cada uno de nosotros y su interior, que tiene muchas capas de significados. Es como un gran viaje esta pieza, pero sí que hay un momento en el que los dos intérpretes giran

completamente y van hacia caminos diferentes. Uno camina con una rectitud, a medida que avanza, del binarismo, esto es así o no es así, una recta, recta, recta; y el otro personaje que rompe, que intenta huir de esa estructura, que destruye todos los carriles que le marcan y es cuando entra lo realmente bello de esta pieza. Cuando comienza el amor, pienso yo que ahí es cuando entra la ternura, y cuando entra todo eso es cuando realmente se expone ese ser de deseos, deseante, es el yo más real, en una realidad externa, de aquí y ahora, con un yo interior que, a lo mejor, ha de desear otra cosa. Y es toda una dialéctica con un interior que reclama un exterior. No sé por qué he dicho esto, pero lo he dicho.

**AB: Ahora he de pedir disculpas por mi argentinidad psicoanalizada pero, ese interior que decís tiene que ver con una subjetividad que está queriendo responder a un afuera pero no ese afuera intrínseco al yo, sino a un afuera que puede ser el público, por ejemplo.**

Marc: Yo creo que esta dialéctica está en lo que interprete cada uno, claro. Está en lo que le pasa a un personaje, porque al final, los dos intérpretes forman parte de un núcleo pero esa dialéctica está en los otros. Está en ganas de comunicarse, nosotros somos dos cuerpos trans y la lectura inmediata es "esto va trans", pero realmente, no sólo habla de lo trans sino de todo el mundo en el que todos estamos dentro y que, realmente, una persona trans, y eso es una cosa súper maravillosa, es un monstruo no por ser trans, sino que se es monstruo por otros tres millones de cosas que no es lo trans. De otro modo sería una lectura fácil y sencilla, pero a nosotros nos

importa preguntarnos qué hay más allá de lo trans.

Manu: Ahora, mientras escuchaba, algo que no había pensado hasta ahora es cómo juega el público y su mirada porque, en realidad, tu personaje, la rectitud de tu personaje antes de que se ondule está conformado por la mirada de afuera, del público, del Otro. Es decir, hay dos personajes y uno no mira prácticamente hacia el público, tiene una mirada periférica pero no directa, mientras que el otro al momento del descubrimiento en escena es desafiante, aquí estoy yo y os voy a provocar. Hasta el otro se pone una máscara y ahí sí entra en relación con el público. Pensaba todo esto por cómo se construye el género, verdad, en esta idea de que se conforma en la mirada del otro. En la pieza no lo había pensado, lo he visto ahora.

**AB: Y ahí es donde deja de funcionar el desplazamiento de lo monstruoso.**

Manu: ¡Yo poco psicoanálisis! Que cuando vosotros decíais esto del público trabajado yo pensaba, el público psicoanalizado porque yo fui con un amigo a verla que es lacaniano y claro, salía de ahí diciendo ¿cuánto duró la obra?!, cincuenta minutos, y él, ¡son tres días!, ¡son tres días! O sea que ha pasado de todo, y aún nos queda mucha conversación entre nosotros porque me apetece muchísimo saber qué está leyendo él desde Lacan, por ejemplo.

Leo: Bueno, el texto de Anzaldúa de "la bestia sombra" estructura mucho la pieza. Este pequeño texto ha influido mucho, dice algo así como: somos defectuosas y tenemos miedo a que nos rechacen la madre, la cultura y la raza. Estoy citando así de memoria, pero es más o menos por ahí. Estamos estropeadas

y por miedo a ese rechazo nuestras partes estropeadas las escondemos en nuestra sombra, lo cual sólo nos deja un temor, que es que se descubra y que se vea y todo el mundo lo vea. Dice también que, algunas somos afortunadas y nos atrevemos a mirar a la bestia sombra, otras vamos un paso más allá y descubrimos ternura en ella. Ese texto estructura "Imaginaris Monstruosos" y, aunque yo ahora voy a hacer aquí un despiece de la obra, pero que cada uno se lleve lo que quiera, para mí, el personaje de Marc es Pinocho que ya se ha convertido en un niño de verdad, y está ahí cumpliendo con sus normas de género diciendo: los niños de verdad, pueden decir mentiras. Y así incorpora la corrección, como te autocorriges para amoldarte a la cultura, para que te quieran, pero no puedes porque el monstruo sale cuando menos te lo esperas. Y hay que abrazarlo. Para mí ahí es donde aparece lo que decía antes Marc, no es que esto sea trans, es que es universal.

**AB: Algo que aparece también en la obra es esta insistencia a que no se note, y la repetición, que no se note.**

Leo: El roto...

**AB: Exacto, una experiencia o varias de ellas que parece que haya que tapar, esconder, incluso reprimir como algo traumático.**

Leo: ...hay algo que trabaja mucho Manu, creo que lo has escrito en tu tesis incluso, aquello de la vulnerabilidad o lo vulnerable, ¿te acuerdas?...

Manu: A ver si me acuerdo, que venía del latín, vulneratis es una potencia y cuidado a la vez, algo así.

Leo: Y el ser tocado, también...

Manu: Ser tocado. Es la capacidad de poderte transformar, venía por ahí.

**AB: Me interesa, es decir, no es una debilidad, sino una potencia.**

Leo: Eso.

Manu: Es una potencia. Yo esto lo hablaba en los talleres, en el laboratorio del Conti, les gustó mucho a la gente el taller pero lo que más les gustó es nuestra manera de hacerlo y creo que tiene que ver con esto de la vulnerabilidad que dice Leo. Nunca nos presentamos como, sabemos un montón de esto, sino todo lo contrario, no sabemos mucho, ni siquiera soy bailarina, por ejemplo en mi caso. Entonces, sí tú muestras tu vulnerabilidad y empezamos diciendo que somos una asociación de raros, tenemos casi todas las letras de lo LGTB y ya los adolescentes se enganchan. Si muestras esa vulnerabilidad, la gente se afloja para poder mostrar la suya y desde ahí es muchísimo más fácil hacer cosas que no estás acostumbrado a hacer. Es como que la flexibilidad de lo que tú crees que puedes hacer está ahí, ya no tienes nada que perder o proteger.

**AB: Se libera el miedo a perder el control y quedar expuesto.**

Manu: No te da miedo porque no hay control. De ser la mejor, de hacerlo bien, no hay mal ni bien, es vamos a hacerlo.

**AB: En este sentido, ¿qué fue lo que se liberó del cuerpo en el laboratorio del Conti con esto de abandonar el control?**

Manu: Creatividad. Pura. Creatividad. Los que estábamos fuera viendo es que lo veíamos salvaje. Y lo más heavy es que alguien que está recién salido de la carrera de danza no es mejor o más creativo que una persona que no ha tenido formación en danza o que ha hecho flamenco y danza del vientre. O más creativo que otra que vino directamente de llevar a los niños al cole y se metió al segundo día del taller

y la ves hacer sin control. ¡Qué pasada!

Leo: Nosotros en los talleres ponemos mucho acento en que de dónde vengas y tu experiencia da igual porque cualquier cuerpo



tiene potencia creativa en artes escénicas porque, a lo mejor tienes un montón de técnica, pero esa técnica te lleva a maneras de moverte estructuradas y cerradas. Sabes cómo hay que subir una pierna...

Manu: ...y a repetirte a ti mismo una vez y otra, como dice María Antònia Oliver, ya estás haciendo cuentitos, sabes lo que vas a hacer.

**AB: ¿Eso no te da seguridad?**

Manu: Sí, pero no deja que te sorprendas, ni que estés a gusto contigo mismo.

Leo: La espontaneidad.

Manu: ...decir, ¡buah!, lo que acabo de hacer. Y ahí lo que realmente busca la gente que estudia tanto arte es encontrar su forma, su comunicación y si todo el rato estás en la misma te aburres. Entonces, da seguridad, pero te frustra.

Leo: ¿Cómo los llamas tú?, ah, los cuerpos no domesticados. Ojo que yo me considero un

cuerpo domesticado, por el estudio, yo me paso mogollón de tiempo, en las formaciones que recibo intentando salir de mi domesticación y un cuerpo no domesticado, que no ha pasado nunca por la danza y tal, tiene un potencial. Es sorprendente, es espontáneo. Igual no se moverá con la calidad del movimiento que no sé qué, pero te hace una propuesta fresca, espontánea, sincera, auténtica.

Natalia: Desde el primer momento se trabaja en el taller no tanto con la elasticidad que tengas o no, sino con lo flexible que puedas ser con el movimiento. Si hay un movimiento que te gusta de tu compañera, replicarlo, y fue increíble cómo se fue contagiando una cosa que estaba funcionando, como por ejemplo tocarse la nariz repetidamente, y se generaban unas partituras colectivas. Bueno, para mí fue mágico, nunca había participado

en un laboratorio de cuerpo y estaba agradecida por el regalo.

Leo: Hubo unos monstruos increíbles, aparecieron muchas figuras que aparecen en la obra y que nosotros no habíamos nombrado ni habíamos dicho nada. Un montón de figuras. ¡Y no habían visto la obra! Pero en las dinámicas aparecían formas que en la pieza son cruciales.

**AB: ¿Qué cosas se alteraban para que aparezcan esos monstruos además de la pérdida de control?**

Manu: En realidad, esta investigación que empezamos en el Casal Solleric, qué Leo hacía el cuerpo y Lola y yo lo de cultura visual y nos encontrábamos a ver qué habíamos encontrado cada uno, resulta que todas las formas que había hecho Leo con el cuerpo eran las formas que nosotras habíamos encontrado, la curva, el arco, el pelo, la lengua, la vagina dentata, el colgado, la jaula, todo eran cosas repetidas. Entonces, si nosotras lo hemos encontrado en la historia del arte, y también la baja cultura, todo, o sea, todo. Pues, si a Leo le ha salido y a esta gente del laboratorio le ha salido, entonces será que compartimos un imaginario que también moldea al cuerpo. Lo bonito es coger ese imaginario y transformarlo conscientemente.

Leo: Y no dimos nada de teoría ni nada de explicaciones, era como, crear a partir de otra cosa.

**AB: Y ahí aparece entonces la pregunta de ¿dónde está el titiritero?, ¿dónde están los hilos?**

Manu: ¡Es que hay una cultura visual! Lo que pasa es que no somos conscientes de ella, y creo que esa es una de las grandes luchas, es decir, aprovechar el potencial cultural que tenemos, porque todos hemos visto imágenes. No hace falta estudiar

historia del arte, para ver la lengua, la curva. ¡Esto lo hace Miley Cyrus!

Leo: Es que además, vivimos en una cultura de sobre estimulación de imágenes y además están controladas por los titiriteros... Esto lo decía la filósofa Andrea Soto Calderón, estamos en presente visual muy potente, pero en vez de censurar, esto malo, esto bueno, vayamos a analizar qué nos cuentan esas imágenes y cómo repercuten en mí y si puedo generar otras.

**AB: Además ustedes perforan la producción de imágenes porque incorporan el tiempo, lo duracional, el movimiento, más dimensiones que las que propone una imagen, en especial si son las que vemos en pantallas.**

Leo: Sí, pero es muy visual. Hay formas que aparecen y con las luces jugamos en torno a lo visual.

**AB: Desde luego, tiene un peso lo visual en la pieza pero no es lo mismo ver la continuidad de un movimiento en escena a ver un cuerpo retratado.**

Manu: Incluso en las luces hemos pensado en eso, porque no están quietas, no hay una partitura de luz. Cada vez que nos preguntan los técnicos cuántas luces tenéis, pues depende, de doce a treinta.

Natalia: Depende de los cacharritos que pueda haber se trata de que la luz respire. No se trata tanto de darle al play y que vayan saliendo las memorias, el momento central, el foco central, sino el estar dentro de la pieza y el escuchar, sentir el palpar de esos momentos que ellos están generando. Entonces, la obra se ha representado ya muchas veces pero cada representación es diferente y hay puntos en los que coge un poco más de potencia y quizá sea sólo una variación. Vas como acariciando esos espacios, en los que hay una gran importancia no sólo en

lo que es iluminación sino lo que se deja intuir a la vista. A nivel técnico se ha procurado que no destaque esa luz, que esté como de fondo pero que esté viva y tú no te das cuenta pero también va llevando un ritmo. Y va acorde con la pista de audio y es una creación en acción en la que vas ajustando en cada función.

**AB: ¿Les da placer hacer la obra?**

Marc: Bueno, a mí lo que me encanta es cuando hay errores.

**AB: ¿No les da vértigo el error?**

Marc: Imagino que puede dar miedo pensar en Leo que es mi compañero en escena, mi vida entera, los técnicos, qué se yo. Pero a mí, en realidad, me da mucha paz pensar que a Leo le puede pasar cualquier cosa o a mí, y si me sucede algo Leo me ayudará. Y las técnicas también, a mí esto me da mucha tranquilidad, en especial, cuanto más personas estén en juego. Esto me pasa a mí, me encantan los errores, porque nada es un error. Todo puede ser un estado de alerta, donde estás conectado con lo que pasa en la escena, con la luz, la música. Ese estado de alerta me gusta mucho y me da mucha paz.

Leo: Estoy bastante de acuerdo con Marc. En mi caso, me apura más la música, porque la música sí que es una sola pieza que corre. Cuando entras en escena, a veces te embriagas, no sé cómo decirlo, tienes que soltarte y dejarte llevar para que no esté todo contenido, pero a la vez tienes que controlar.

**AB: La música es como un arraigo escénico.**

Leo: Sí, pero hay veces que digo, ¡ostras que no llego!, a esta altura la música nos la conocemos mogollón, y es una música parece que va a acabar y vuelve a empezar, parece que acaba y otra vez, vuelve. Hay veces que entonces no llego, porque

he vivido más un momento, he dilatado más el tiempo y es pensar cómo lo gestiono en escena para pasar rápido pero sin pasar por encima. Como ves hay que tomar muchas decisiones en momentos clave, va todo muy rápido en realidad, aunque es una partitura muy estructurada pero hay momentos y momentos. Eso a mí me da vértigo.

**AB: ¿Qué tal esta gira chicos?**

Leo: Pues, ha sido un subidón, porque yo nunca lo había hecho, llegar a un teatro y actuar con lo que haya. A ver, el Conti ha sido un regalo, pudimos hacer pruebas, pudimos ensayar, pero todos los otros lugares fue llegar y hacer un pase general y listo. Pero hemos aprendido mucho, de nosotros mismos y de la obra.

**AB: Me alegro mucho. Fue un placer tenerlos por aquí.**

**Andrea Beltramo (mBDD)**



# La Lioparda Imaginar lo monstruoso está en la piel

Las salas de teatro me parecen espacios detenidos en el momento exacto en el que algo —que no sé decir— (me) conmueve. Es como si al habitarlas entrara en un espacio otro donde mi percepción se intensifica.

Desde que tengo noción de ingresar en estos espacios, ya sea para ensayar, montar o presenciar obras de danza, teatro o sus etcéteras, siento que el momento de ingresar a una sala es algo fuera del orden habitual. Estar en una sala de teatro es compartir un paréntesis en el que todo puede sostenerse.

Las salas huelen, tienen un sonido permanente en el absoluto silencio, amplían la mirada, tocan la piel. Abrazan y abren la inmensidad.

A veces pienso mucho en que el público de danza o teatro tiene la oportunidad de percibir y responder al encuentro con una obra sin ser visto. De alguna manera, desde el lugar de expectación se goza de la posibilidad de habitar un espacio paréntesis en el que todo se puede sentir en el anonimato. Se desarma el cuerpo uno cuando nadie nos observa.

Las obras escénicas se huelen, miran, escuchan, respiran. Se asientan en el cuerpo que percibe. Conforman un estar ahí. Desarman y organizan a la vez.

Pienso que, de alguna manera, se genera un espacio de intimidad entre lo que ocurre en escena y el público que vuelve a la respiración común un sentido estético y político. Esto que parece una ruptura del canon, sin embargo, puede ser su afirmación. He ahí lo político.

Creía que conocía la obra porque la había visto en video. Creía que sabía lo que pasaba en ese espacio escénico porque, durante los meses de trabajo con la La Lioparda, estuve leyendo sus materiales y propuestas, escuchándoles en reuniones de producción. Pero la verdad es que solo cuando estuve ahí, a piel expuesta, en la sala del Centro Cultural Haroldo Conti, pude darme cuenta de que no había visto nada.

Me parece imposible e innecesario reconstruir lo que transcurre en escena durante la obra. Solo puedo compartir en palabras una sensación que me acompaña hasta el día de hoy (varios meses transcurridos entre ese momento y mi escritura). Algo



como una bruma que me aturde los oídos, que me desenfoca la mirada y me hace perder el centro.

Una pregunta constante por cómo debe verse un cuerpo en escena. ¿Cómo opera el deber ser en la mirada sobre lo queer? Es la pregunta a la que nos enfrentamos como público y lo que resonó en el desmontaje.

Mirar.

Aprendemos a mirar un mundo regido por imágenes, sonidos, colores y aromas correctos.

Nos adecuamos a ver lo que hay que ver. Incluso en las salas de teatro, donde todo se desarma. Incluso en nuestros espacios alternativos a la norma.

La Lioparda, en su propuesta escénica y de laboratorio, logra salirse de los patrones de la propia crítica, un ejercicio insistente, desde el cual nos abren su vulnerabilidad de manera generosa. Un corrimiento de lo que debe ser políticamente correcto para posicionar una crítica.

Entre capas de sentido, la obra se abre desde las butacas donde estamos quienes creemos simplemente observar (desde el anonimato). Estamos envueltas. El sonido vibra el interior/exterior y espesa el ambiente. Las luces esconden lo obvio. No hay palabras pero el lenguaje subvierte.

Proponernos abrir, correr, desenfocar la mirada no basta. La propuesta de Imaginaris Monstruosos nos enfrenta a nuestras fronteras como público de determinados modos de ver/hacer obra.

Es otro el lenguaje, es otro el sonido, es otro el montaje de una pieza escénica que me enfrentó a la costumbre de esperar lo que voy a ver si se trata de una determinada propuesta.

La obra expone una intimidad compartida. Una intimidad que arroja a la escena nuestras construcciones, nuestras subjetividades. Nos hacemos a la vez que hacemos nuestras sombras. Nos relacionamos con nuestros monstruos y somos esos monstruos a los que nos enfrentamos o abrazamos.

La performatividad actualiza no sólo la norma sino todo aquello que debe quedar por fuera porque rompe el esquema y el orden. ¿Con cuánta comodidad se puede aceptar vivir en la adecuación? ¿Qué significa ser un niño de verdad? ¿Cuán suficientemente real se debe ser para ser parte de algo? ¿Cómo hacerse persona?

La expresión correcta del deber ser es también monstruosa. Me pregunto cómo ejercitar un común salirse de la norma. Una constante hacerse identidades alteradas, incluso de nuestras alternativas. Sin perdernos de lo político como necesario espacio de sociabilidad. Hacernos comunidad.

¿Existe un cuerpo universal?

¿Existe un lenguaje corporal comprensible?

**Belén Arenas Arce (mBDD)**

# **Anexo de imágenes**



10 1

liopardateatre Això no comença ni acaba, simplement, es mou!

No podemos estar mas agradecidos por todo el material y la generosidad generada en el laboratorio. Una bomba en el tiempo que, tristemente, tenemos que cerrar. Muchas gracias!

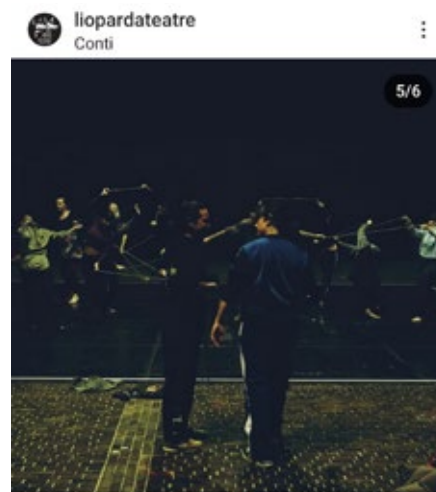


71 6

Les gusta a belenarenasrce y otras personas

liopardateatre Cerramos estos últimos días en Argentina muy agradecidxs por este regalazo!

Això no comença ni acaba, simplement, es mou! Laboratorio de movimiento donde el monstruo ha salido de su jaula.



10 1

liopardateatre Això no comença ni acaba, simplement, es mou!

No podemos estar mas agradecidos por todo el material y la generosidad generada en el laboratorio. Una bomba en el tiempo que, tristemente, tenemos que cerrar. Muchas gracias!



10 1

liopardateatre Això no comença ni acaba, simplement, es mou!

No podemos estar mas agradecidos por todo el material y la generosidad generada en el laboratorio. Una bomba en el tiempo que, tristemente, tenemos que cerrar. Muchas gracias!

MBDD | PROGRAMA DE EXTENSIÓN CULTURAL

AGOSTO | DANZA

IMAGINARIS MONSTRUOSOS

Sábado 10 • 20hs

Domingo 11 • 19hs

Centro Cultural Haroldo Conti

Av. del Libertador 8151, CABA.



ENTREVISTA PÚBLICA

Jueves 22 • 18hs

Centro Cultural de España en Bs.As (CCEBA)

Paraná 1159, CABA.



**AGOSTO / DANZA**

**Cía. La Lioparda Imaginaris Monstruosos**

Dirección y dramaturgia:  
**Leo Albuquerque**

**SÁB DOM**  
**10 11**  
**20 HS 19 HS**

• Av. del Libertador 8151 (EX ESMA)  
 • ENTRADA GRATUITA SIN RESERVA PREVIA  
 • [centroculturalconti.jus.gob.ar](http://centroculturalconti.jus.gob.ar)

## **Ficha técnica y artística**

**Dirección y dramaturgia:** Leo Alburquerque

**Intérpretes:** Marc Torres Quintana y Leo Alburquerque

**Ases. coreografía:** Mercedes Boronat

**Ases. manipulación:** Pau Bachero

**Ases. Estudios Culturales:** Manuela Acereda y Lola Fernández

**Producción ejecutiva:** Gypsy Nel-lo Peeters

**Escenografía:** Natalia Fariñas

**Iluminación:** Natalia Fariñas y Laura Esteras

**Espacio sonoro:** Elsa Pizá

**Vestuario:** Nano Chacartegui

**Diseño y construcción del títere:** O.R.G.I.A y Leo Alburquerque

**Fotografía y vídeo:** Consuelo Ramos

## **Ficha técnica de gira**

**Producción:** Andrea Beltramo y Belén Arenas Arce, Museo Barda del Desierto  
Ignacio García Lizziero, Luciana Daspolo, CONTI Danza; Leónidas Castillo,  
CONTI Diversidad.

**Diseño publicación digital:** Flavia Visconte (mBDD)

Todas las imágenes de esta publicación pertenecen a La Lioparda Teatre ©

Esta publicación contó con el apoyo del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA)



# MBDD

## Programa de Extensión Cultural

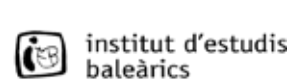
Seguinos en instagram: [@bardadeldesierto](https://www.instagram.com/bardadeldesierto)

Para más información: [www.bardadeldesierto.org](http://www.bardadeldesierto.org)



[www.lalioparda.es/espectacles/](http://www.lalioparda.es/espectacles/)

Con el apoyo de



Secretaría de  
Derechos Humanos

