

Sexualidades disidentes en el teatro en Buenos Aires durante los años sesenta

Autor:

Lozano, Ezequiel

Tutor:

Trastoy, Beatriz

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

**SEXUALIDADES DISIDENTES EN EL TEATRO EN BUENOS AIRES
DURANTE LOS AÑOS SESENTA.**

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Tesis de doctorado

Tesista:

LIC. EZEQUIEL LOZANO

Directora y Consejera de Estudios:

DRA. BEATRIZ A. TRASTOY

AÑO 2013

Agradecimientos

A la Dra. Beatriz Trastoy quien, con una generosidad y paciencia infinitas, me contagió del nivel de rigurosidad necesario para transformar mis primarios pensamientos en una investigación consistente. Su experiencia, erudición y confianza fueron un valuarte vital en este largo camino.

Nobleza obliga dar gracias a CONICET, por financiar el proyecto de investigación que diera origen a esta tesis y al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (UBA) donde pude radicarlo.

Por los datos brindados y compartidos a:
Marcelo Ferreyra;
Pietro Salemme, de la Biblioteca LGTTB “Oscar Hermes Villordo”;
Eva Matarazzo y María Mosquera,
de la Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET);
Federico Rodríguez Salcedo y Mariana Botet,
de la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina.

Al estímulo brindado por mis profesores de posgrado y sus lúcidas observaciones, en etapas previas de este trabajo:
Eduardo Mattio, Mónica Tarducci, Daniel Link,
Nora Domínguez, José Amícola y Raúl Galoppe.

A mis compañeros de camino en cuestiones de género:
Laura Arnés, Jorge Luis Peralta y Facundo Saxe;
y al espacio de intercambio brindado por el
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Fac. de Filosofía y Letras (UBA).

Por su amistad y aliento constante quiero agradecer
a Malala González, Pamela Brownell, María Fernanda Pinta,
Alejo Campos y Mariano Saba.

A GETEA, por haber sido el primer espacio que estimuló mi tarea de investigación.

A mi familia.

Índice General

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1: MEDIO SIGLO DE HETEROSEXISMO TEATRAL.....	27
1.) Cimientos de un discurso persistente.....	29
2.) <i>Los invertidos</i> , caso modelo de un paradigma extendido en el tiempo y sus grietas.....	34
2.1) Sobre el autor.....	35
2.2) La censura.....	38
2.3) Puestas en escena silenciosas	42
2.4) Sobre el texto dramático.....	45
2.5) Consideraciones finales	50
3.) Travestismo: jeroglífico teatral y potencialidad desestabilizadora.....	52
3.1) Rasgos generales.....	52
3.2) Vínculos entre transformismo y travestismo.....	54
3.3) Potencialidad desestabilizadora.....	57
4.) Invisibilidades e injuria a mediados del siglo XX.....	59
4.1) Dos escándalos moralizantes.....	60
4.2) Una sociabilidad “invisible”	63
4.3) Apuntes sobre disidencia sexual durante los dos primeros gobiernos peronistas.....	65
4.4) Fisuras del paradigma establecido a través de un caso: Tennessee Williams en Buenos Aires, presencia renovada, censura que se reitera, homosexualidad que se silencia.....	69
5.) La pertenencia de clase y el asco.....	76
5.1) Mecanismos para garantizar la exclusión: factor asco y basurización	76
5.2) <i>La lombriz</i>	79
5.3) <i>Ser un hombre como tú</i>	83
5.4) <i>El tema de la mala vida en el teatro nacional</i>	90
5.5) Consideraciones finales de los casos enumerados.....	91
6.) Primeros puntos de fuga.....	92
6.1) Precursores de los cincuenta.....	93
6.1.1) <i>Té y simpatía</i>	94
6.1.2) <i>Evasión</i>	99
6.1.3) Sucesos literarios de fines de los cincuenta.....	102
6.2) Los comienzos de una década de cambios.....	103
6.2.1) <i>La ciudad cuyo príncipe era un niño</i>	103
6.2.2) <i>Un Dios para Lesbia</i>	107
6.2.3) <i>Los huevos del avestruz</i>	112
7.) Conclusiones del primer capítulo.....	116
CAPÍTULO 2: MODOS DE VISIBILIZAR LA DISIDENCIA SEXUAL.....	118
1.) Aspectos socio-culturales del período de los sesenta. La época de la novedad	127
1.1) Opinión y pensamiento crítico	128
1.2) La difusión del psicoanálisis y la presencia de la sexualidad en los discursos culturales del sesenta.....	130
1.3) Discursos del período sobre las sexualidades disidentes.....	137
1.4) El feminismo argentino y la revolución discreta en las relaciones de género.....	142
1.5) Una nueva juventud.....	146

2.) Cuerpos nuevos en las búsquedas (neo)vanguardistas.....	149
2.1) Cuerpos erotizados en <i>El desatino</i> y <i>Los siameses</i>	151
2.2) Cuerpos desafiantes en la experimentación artística.....	155
2.3) <i>Atendiendo al Sr. Sloane</i>	162
3.) El boom del 69': la disidencia sexual se presenta en múltiples escenarios.....	171
3.1) Refuerzo del sino trágico.....	173
3.1.1) <i>Escalera</i>	175
3.1.2) <i>El asesinato de la enfermera Jorge</i>	180
3.2) El estallido del '69.....	183
3.2.1) <i>Ejecución</i>	184
4.) Visibilidad travesti y transexual.....	199
4.1) Desestabilizar el género: las identidades travesti y transexual ganan espacio público.	199
4.2) El travestimo en escena	201
5.) Conclusiones del segundo capítulo.....	205
CAPÍTULO 3: OBSTÁCULOS A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LA VIDA DE LAS Y LOS DISIDENTES SEXUALES.....	209
1.) Ensayos sobre la censura.....	211
2.) Caldo de cultivo.....	218
3.) El Onganiato y sus censuras.....	223
3.1) Censura en el Di Tella	227
3.2) <i>Bomarzo: Interpelaciones de lo monstruoso</i>	230
4.) Otros obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual.....	234
4.1) Nuevamente la injuria, transformada en metáfora política: <i>Hablemos a calzón quitado de Guillermo Gentile (1970)</i>	246
5.) Conclusiones del tercer capítulo.....	252
CAPÍTULO 4: DERIVAS, PROYECCIONES, PARADOJAS Y DESAFÍOS.....	255
1.) Derivas: dos emergentes culturales de los sesenta escenifican la disidencia sexual en el exilio	264
1.1) Copi, emergente artístico de los sesenta.....	264
1.1.1) <i>La Torre de la defensa, un texto exiliado</i>	268
1.2) Puig, emergente literario de los sesenta.....	283
2.) Poyecciones, paradojas y desafíos.....	292
2.1) Proyecciones: desde el travestismo tematizado y cuestionador hacia el activismo trans en escena.	293
2.2) Paradojas: desde la disidencia sexual en el teatro a la homonormatividad.	302
2.3) Desafíos: desde la desestabilización del heterosexismo hacia la mercantilización de la disidencia sexual.	311
3.) Conclusiones del cuarto capítulo.....	319
CONCLUSIONES.....	321
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	333
ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS CONSULTADAS.....	334
FUENTES UTILIZADAS.....	335
BIBLIOGRAFÍA.....	342

SEXUALIDADES DISIDENTES EN EL TEATRO EN BUENOS AIRES

DURANTE LOS AÑOS SESENTA.

INTRODUCCIÓN

La violencia de género —que data de tiempos remotos— continúa siendo dominante durante el transcurso del siglo XX, a pesar de que se la denuncia en el mundo entero, especialmente desde el feminismo. Aquellos discursos y prácticas que excluyen las expresiones de la sexualidad que no se ajustan al criterio hegemónico operan como violencia de género en el plano simbólico. Durante las últimas décadas, se va consolidando gradualmente en América Latina una lucha, llevada adelante por las agrupaciones de militancia feminista y los movimientos sociales de género, en pos de la obtención de la igualdad de derechos. En nuestro país, antes de la última dictadura militar surgen manifestaciones de este tipo aunque el sangriento proceso que se inicia en 1976 establece un corte en su desarrollo. La restauración democrática de mediados de los ochenta permite que paulatinamente comiencen a visibilizarse los reclamos de las minorías sexuales. Se retoma la construcción de un camino que ya no se interrumpe y que conquista, en los últimos años, dos hitos profundos en su agenciamiento político de cambio social con la sanción de dos leyes de carácter nacional: en 2010, la Ley N° 26.618, que habilita a cualquier pareja a contraer matrimonio, independientemente del sexo, orientación sexual o identidad de género de las/los contrayentes; en 2012, la Ley N° 26.743, que establece el derecho a la identidad de género autopercebido.

El teatro argentino incluye de manera más o menos frecuente la diversidad sexual, algunas veces soslayando la complejidad que la caracteriza y, otras, dando cuenta tanto de los cambios y las variaciones, como de la persistencia de los discursos reaccionarios. Creemos que si bien la multiplicidad de las expresiones de la sexualidad humana no está ausente de

la escena teatral en Buenos Aires, durante la mayor parte del siglo pasado esta presencia se encuentra vedada o permanece relegada al lugar humorístico y caricaturesco que resulta “tranquilizador” (ERIBON, 2001) para el pensamiento heterosexista dominante, al mismo tiempo que injurioso para las personas aludidas del colectivo LGTTTBI (lésbico, gay, travesti, transexual, transgénero, bisexual, intersexual). Sin embargo, en los años sesenta, se empiezan a enunciar algunas propuestas teatrales que dan lugar a la expresión del deseo sexual libremente entendido.

El presente estudio busca constituirse en un aporte a la historia del teatro argentino, en general, y al producido en la Ciudad de Buenos Aires en particular, durante el siglo XX, en tanto nos proponemos abordar la presencia discursiva de manifestaciones escénicas de la sexualidad humana en todas sus variantes. Nos centraremos en la década del sesenta, desde un eje considerado *menor* o *lateral* si se lo confronta con las historias teatrales conocidas, cuyos enfoques ideológicos son los que invisibilizan el proceso al que aquí nos abocamos. Con la convicción de que “dentro de las exigencias de una práctica historiadora con pretensiones científicas y políticas, la impugnación de los diversos mecanismos de exclusión posee una importancia cognoscitiva de gran valor” (ACHA, 2000:19).

Proponemos, por lo tanto, una relectura de las puestas en escena y su recepción crítica, desde una perspectiva *a contrapelo* en varios sentidos. En primer lugar, no nos ocuparemos exclusivamente de la dramaturgia de autores locales; antes bien, nuestro objeto de estudio son las experiencias teatrales producidas en los escenarios porteños, tengan éstas la autoría de dramaturgos nacionales o extranjeros, perspectiva que permite ampliar el

corpus de puestas en escena para estudiar el período que nos ocupa. De hecho, en la mayoría de los casos, analizaremos producciones locales de textos dramáticos de procedencia extranjera, puesto que nos interesa la circulación de determinados discursos —los referidos a la disidencia sexual— en el entramado semiótico del período analizado.

En segundo lugar, en lo que respecta a las fuentes utilizadas, si bien no desmerecemos el valor de los textos dramáticos conservados (y, en especial, de sus traducciones), nos servimos, además, de otros documentos. Reconstruiremos las puestas en escena, fundamentalmente, a través de los programas de mano, las críticas periodísticas contemporáneas a las mismas, los estudios académicos que abordaron los espectáculos, las fotografías, las entrevistas a sus realizadores, las memorias y testimonios publicados de partícipes de los hechos estudiados, hallados en los archivos y bibliotecas consultadas.

En tercer lugar, nuestro objeto de estudio presenta un recorte espacial y temporal determinado: se aboca al teatro producido en Argentina, en particular en su ciudad capital, durante la década del sesenta. La iridiscencia de esos años, en contraste con los previos años de la posguerra, da cuenta de un brillo cultural único que aún presenta aristas por descubrir. Sin embargo, consideramos que el lapso temporal que proponemos precisa de una proyección retrospectiva para comprender la emergencia de las sexualidades disidentes en el campo teatral en Buenos Aires desde los inicios del siglo XX. Es por ello que, en el primer capítulo, se consideran los procesos operados en propuestas teatrales que ponen en tensión las construcciones normativas del

género y la sexualidad durante toda la primera mitad del siglo y hasta la década de los sesenta.

Se observa una cultura juvenil con una ascendente fuerza social durante ese lapso temporal impregnado de existencialismo, sensaciones de sinsentido, *flower power* y rebeldía revolucionaria. Los sesenta constituyen un momento histórico que, a su vez, puede delimitarse como el corazón de un período más amplio (1956-1976) en el cual se suceden y cohabitan, tal como destaca Terán, “desde las sensaciones de angustia, soledad e incomunicación hasta las de confianza” (2004:74). Se confía en que la voluntad tecnocrática o política pueden cambiar la realidad tradicional a través de la reforma o de la revolución. Si bien en *Nuestros años sesentas* (1991), Terán señala que 1966 es un momento decisivo para entender el corte que se produce en el posicionamiento del campo intelectual (en cuanto al pasaje de una relación *cultural-política* a otra *político-cultural*), años después, revisa su postura y relocaliza ese corte en los años 1968-1969, teniendo en cuenta dos acontecimientos decisivos: el Mayo Francés y el Cordobazo (TERÁN, 2006: 17). En este sentido, Andrea Giunta también observa que en el año 1968 es posible visualizar claramente “un proceso de desplazamiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política” (2008:19). En el ámbito del teatro, queda claramente evidenciado ese compromiso político posterior al ‘68 en el estudio de Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad* (2002).

A partir de todas estas características, cabría preguntarse por qué situar el recorte temporal en esa década, en el *corazón de ese período*, para estudiar el teatro que visibiliza las sexualidades disidentes. Si bien el conjunto de nuestra investigación trata de responder a esa inquietud, podemos anticipar una primera respuesta señalando que, al estudiar el panorama de los discursos teatrales que durante el siglo XX le dan visibilidad a la disidencia sexual en los escenarios de Buenos Aires, resulta posible identificar una singularidad específica entre los años 1960 y 1970. En concreto, en 1969, el medio artístico experimenta la eclosión de diferentes discursos teatrales que le dan voz a la disidencia sexual. El grado de visibilidad que la diversidad sexual alcanza en ese momento resulta inédito para la historia del teatro en Buenos Aires y, hasta el momento, espera ser revisado críticamente. Sobre este particular modo de visibilizar la disidencia sexual durante los años sesenta nos dedicamos *en extenso* durante el capítulo segundo.

En cuarto lugar, dado que nuestro objeto de estudio, las sexualidades disidentes en el teatro en Buenos Aires durante los años sesenta, se recorta por un abordaje temático específico resulta imprescindible hacer algunas precisiones sobre el término *disidencia sexual*.

Nuestro recorrido analítico se orienta al área de las artes y, dentro de las mismas, se enfoca en la sexualidad. Ahora bien, la sexualidad humana es diversa; de allí que el difundido término *diversidad sexual* haga referencia a un espectro amplio del que la heterosexualidad forma parte, aunque funcione como *matriz hegemónica*. En efecto, la producción que domina el campo artístico del siglo XX no escapa al régimen hegemónico dominante de una

*matriz heterosexual*¹, la cual se caracteriza por ser *heteronormativa* y *heterocentrada* y generar, como prejuicio, aquello que se denomina *heterosexismo*. Así, proponemos problematizar los productos artísticos que cuestionaron esa matriz dominante. Al hablar de *sexualidades disidentes*, hacemos un primer recorte de nuestro objeto enunciando, de este modo, que nos abocaremos a la representación de las manifestaciones teatrales de la sexualidad que no forman parte, en un determinado período, de la *matriz* hegemónica. *Disidencia*² es un término que plantea una posición relativa a un contexto determinado y, por lo tanto, su sentido se establece en virtud de su posición de combate hacia la heteronorma.

El criterio seguido para la elección del corpus responde a la concepción del teatro como *discurso*, noción que proviene de la lingüística. El término es acuñado originariamente por Ferdinand de Saussure y desarrollado su discípulo por Émile Benveniste. El discurso supone un locutor y un receptor, haciendo foco en el proceso comunicacional. Ahora bien, en el discurso están implicados los saberes, la cultura y la interacción social. Por ello, uno de los desarrollos más significativos en este campo es el del teórico Teun Van Dijk (2003) quien se enfoca en el aspecto social del mismo y, entre muchos otros rasgos, estudia el papel determinante del discurso en la reproducción del poder y la dominación en la sociedad, que

¹ Monique Wittig (2006) utiliza esta noción en relación al sujeto del feminismo y su posición relativa de inferioridad en dicha matriz; pero este concepto será ampliado luego por los *queer studies* y extendido hacia toda sexualidad excluida, inicialmente, por dicha noción.

² El término no es completamente nuevo pero sí relativamente reciente en su uso. Así, por ejemplo se halla en el estudio comparativo *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires* (SALINAS HERNÁNDEZ, 2010) y en la tesis de Carlos Fígari (2009) *Eróticas de la disidencia en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX*. Asimismo, desde Chile, se registra el caso contemporáneo de la *Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual* (CUDS) con producciones en esta línea (RIVAS, 2011).

permite observar el potencial de manipulación paralelo a sus posibilidades educativas y emancipadoras. Pero, principalmente, para fundamentar nuestra concepción de *discursividad*, nos basaremos en la teoría de los discursos sociales (VERÓN, 1987) que le otorga especial atención a la dimensión significativa. Se pormenoriza el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. La *semiosis social* es el fundamento de las llamadas *representaciones sociales*. Nuestro enfoque apunta a dar cuenta de los discursos teatrales circulantes durante una época particular, entendiendo que, como afirma Pavis, “el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción” (1998:136).

Nos interesa particularmente observar que en el campo cultural, los discursos sociales interactúan y son potencialmente agentes de transformaciones, quebrando los discursos dominantes, o posibles reafirmaciones del *status quo*, al persistir en la reproducción de las matrices hegemónicas. Esto se puede evidenciar de modo claro en el campo de las artes escénicas, ya que aparecen *matrices de representación* (cierta organización subyacente del discurso de la puesta en escena) en las cuales se perciben *retóricas del género* con un claro componente ideológico.

Es por esto que resulta significativo el aporte de la *teoría queer* para problematizar estas cuestiones, partiendo del concepto nodal de *performatividad de género*. Si bien el feminismo norteamericano lee a Michel Foucault antes de que Judith Butler lo haga, es en la obra de esta

investigadora donde la recepción del filósofo francés obtiene un eco decisivo, que se evidencia en el concepto antedicho. *El género en disputa*³ se titula el libro de 1999 que delimita claramente la idea de la *performatividad de género*. Allí, Butler afirma que eso que se naturaliza como algo *dado* es una construcción la cual se sostiene en el tiempo en virtud de una performance lingüística⁴ y teatral. Explica esta oscilación entre entender la performatividad como algo lingüístico a la vez que como algo teatral afirmando:

He llegado a la conclusión de que ambas interpretaciones están relacionadas obligatoriamente, de una forma quiástica, y que replantear el acto discursivo como un ejemplo de poder permanentemente dirige la atención hacia ambas dimensiones: la teatral y la lingüística (...) el acto discursivo es a la vez algo ejecutado [performed] (y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación), y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas. Si queremos saber cómo se relaciona una teoría lingüística del acto discursivo con los gestos corporales sólo tenemos que tener en cuenta que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Así, el discurso no es exclusivo ni de la presentación corpórea ni del lenguaje, y su condición de palabra y obra es ciertamente ambigua. Esta ambigüedad tiene consecuencias para la declaración pública de la homosexualidad, para el poder insurreccional del acto discursivo, para el lenguaje como condición de la seducción corporal y la amenaza de daño (BUTLER, 2007:31).

Por otro lado, en tanto la performatividad opera en un sistema social condicionado por la heteronormatidad, la filósofa entiende que la vigilancia del género “ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad” (13), la cual se efectúa por medio del control de los gestos naturalizados (esos que se perciben como rasgos internos de cada quien). Butler pone en cuestionamiento las estructuras construidas culturalmente tanto como los centros fundadores en los que esas estructuras se apoyan. Se trata de una política de la vigilancia de la matriz heterosexual cuya arista

³ Traducción española del título original *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*

⁴ La autora parte de desarrollos teóricos previos específicos de la filosofía del lenguaje de J. L. Austin plasmados en su libro *How to Do Things with Words* (1962) a los que atraviesa con la lectura deconstructivista de J. Derrida.

cultural pretendemos pensar en nuestra tesis en tanto discurso social que el teatro manifiesta.

Dicha noción resulta ampliada y reformada por Beatriz Preciado (2002), quien considera, por su parte, que:

El género⁵ (feminidad/masculinidad) no es ni un concepto, ni una ideología, ni una performance: se trata de una ecología política. La certeza de ser hombre o mujer es una ficción somaticopolítica⁶ producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea (2008: 89)

La teatralidad del género se evidencia en el hecho de que se consolida como un espectáculo para un público determinado: *construcción somato-discursiva de carácter colectivo*. Se actúa el género para otras y otros, aunque no haya consciencia de que se está actuando. La autora piensa el concepto como una *ficción* sostenida a fuerza de repetición performativa. La premisa teórica de Preciado se sintetiza en una arenga que afirma que “la arquitectura corporal es política” (2002: 26-27), la cual resulta, así, una base importante de nuestra mirada sobre los cuerpos. Por eso, y siguiendo a Donna Haraway⁷, Beatriz Preciado puede afirmar en *Testo yonqui* que: “es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo

⁵ Según ella, sería más correcto “hablar de ‘tecnogénero’ si queremos dar cuenta del conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, quirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas o cibernéticas que constituyen performativamente la materialidad de los sexos” (PRECIADO, 2008: 86).

⁶ Del mismo modo, sexo, sexualidad y raza son *ficciones somáticas*, en la terminología de Preciado, “no porque no tengan realidad material, sino porque su existencia depende de lo que Judith Butler ha denominado la repetición performativa de procesos de construcción política” (2008: 58).

⁷ En tanto la filosofía moderna necesariamente va a excluir siempre a algunas y algunos, Haraway (1995) quiere atacar los paradigmas de la modernidad. Dado que “lo humano”, en esa filosofía, se reduce a dicho sujeto, todas/todos las/los demás quedan excluidas/os de “lo humano”. En la modernidad no todo cuerpo accede a la categoría de sujeto, por ejemplo: “las mujeres”. Esta fue una de las luchas históricas del feminismo y luego del pos-feminismo: dismantelar al sujeto moderno. Su idea del cyborg desplaza a ese sujeto abstracto. No pretende ampliar aquella categoría, sino dismantelarla como tal. Por esto mismo también, no intenta en ningún momento (como sí hicieron algunas feministas antes que ella) incluir a “las mujeres” en el concepto de “sujeto”; puesto que no es ampliando la categoría de sujeto como se incluye a todas/os, sino desarmando dicha categoría en tanto tal. La propuesta del cyborg cuestiona justamente esa línea que separa Naturaleza de Artificio.

como artefacto adquiere estatuto natural” (2008:33). Lo que consideramos *naturaleza* consiste en una serie de rasgos que conforman un patrón de límites socioculturales, de códigos semiótico-técnicos. Por esto, a todo aquello que adquiriera ese estatuto no debemos confundirlo con la *naturaleza*. Por tanto, en igual sentido que Haraway (1995 y 2004), Preciado critica la diferencia Naturaleza/Cultura y su correlato Sexo/Género⁸. El género no es un atributo sino un orden normativo.

La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación: naturaleza = heterosexualidad. El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferenciación sexual (PRECIADO, 2002:22)

Y es en este sentido que durante el desarrollo de nuestro estudio haremos uso del concepto de *programación de género* (PRECIADO, 2008), entendido como una tecnología que modela la subjetividad para que la autopercepción responda a una identidad genérica y una sexualidad estable y fija.

Para detectar el funcionamiento de esas retóricas de género se recurrirá al análisis de los hechos teatrales por medio de las herramientas que nos brinda la semiótica teatral (PAVIS, 2000 y 2007), posicionándonos desde la perspectiva de una *semiótica histórica*, en el sentido que le otorga Marco De Marinis al concebirla como una ciencia de lo particular y lo concreto, que respeta y da cuenta de la constitución socio-histórica de los

⁸ Preciado amplía: “(...) el cuerpo individual funciona como una extensión de las tecnologías globales de comunicación. Dicho con la feminista americana Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI es una plataforma tecnoviva, el resultado de una implosión irreversible de sujeto y objeto, de lo natural y lo artificial. De ahí que la noción misma de «vida» resulte arcaica para identificar los actores de esta nueva tecnoecología. Por ello, Donna Haraway prefiere la noción de «tecnobiopoder» a la foucaultiana «biopoder», puesto que ya no se trata de poder sobre la vida, de poder de gestionar y maximizar la vida, como quería Foucault, sino de poder y control sobre un todo tecnovivo conectado” (2008: 39-40).

hechos (y, por lo tanto, de sus metalenguajes) sin renunciar a establecer leyes, regularidades e invariantes (sincrónicas y diacrónicas, intra e interculturales), que les subyacen (1997).

Asimismo, creemos que nuestra investigación no se reduce únicamente a un gesto de rescate arqueológico en el ámbito de la historiografía local del teatro, ni a una mera agrupación de datos referidos al ámbito artístico. Parafraseando lo que expresa José Maristany referido a las representaciones del homoerotismo del campo literario del período que nos ocupa, es posible pensar los procesos que estudiamos como una configuración de subjetividades que, a través de sus representaciones en los discursos sociales, empodera “la construcción activa de una identidad colectiva y de un linaje en una subcultura minoritaria” (2010:192). De este modo, el objeto recortado despliega una dimensión política, otorgando al teatro un lugar nada desdeñable.

Por este carácter político, en el tercer capítulo le dedicaremos una atención particular a los procedimientos que, desde los lugares de poder, se erigen como defensores de ciertos valores morales en pos de restringir ese alto nivel de visibilidad pública. En ese apartado se estudian los obstáculos a la representación teatral de la vida de las y los disidentes sexuales, haciendo un foco particular en los procesos de censura del período.

Finalmente, en el último capítulo, se establece un diálogo de los procesos de la década estudiada en los dos apartados anteriores para ver sus proyecciones desde los sesenta a la actualidad: las dificultades, rupturas, transformaciones y desafíos en relación con los nuevos imaginarios sociales.

Para llevar adelante este estudio, nuestra perspectiva se fundamenta en la *teoría queer*, entendida, sintéticamente, como “un punto de ternura ajeno a la economía heterosexual” (CARRASCOSA, 2005:175) y que, como un monstruo, aparece por las grietas del urbanismo patriarcal. Lo *queer* atraviesa nuestra perspectiva teórica y funciona como herramienta analítica aplicada a una historia teatral que, hasta hace muy poco tiempo, no contaba con los elementos necesarios para denominar algunas cuestiones vinculadas a estas áreas. Los estudios *queer* marcan el sesgo de nuestra perspectiva analítica, especialmente en sus dimensiones filosóficas (PRECIADO, 2010, 2009, 2008 y 2002; HARAWAY, 2004 y 1995; BUTLER, 2007 y 2002).

El uso del término *queer* -insulto que en inglés tiene múltiples significados como *maricón, raro, tortillera, extraño/a, etc.*- connota una agresión hacia lo que nombra. La *ambigüedad* del término establece, al menos, una oposición a la *claridad* del mandato heteronormativo dominante en el mundo. A finales de los años ochenta, diversos grupos se apropiaron de esa injuria (BUTLER, 2002) como una forma de reacción política ante una sociedad heteronormativa, así como un modo de luchar contra la homo/lesbo/transfobia⁹. Con estos términos se hace referencia a la discriminación hacia las identidades sexuales disidentes de lesbianas, gays y personas trans (travestis, transexuales y transgéneros). Intencionadas o no, homofobia, lesbofobia y transfobia pueden tener consecuencias graves para quienes son objeto de esa actitud negativa. La conducta discriminatoria o intolerante hacia disidentes sexuales puede incluir el acoso, la agresión o el

⁹ Sobre la Aplicación actual del Derecho Internacional Humanitario en Relación con la Orientación Sexual y la Identidad de Género es imprescindible consultar los *Principios de Yogyakarta (sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género)*. Disponible en: http://www.yogyakartaprinciples.org/principles_sp.htm [Consulta: 21 de enero de 2013]

asesinato. Se pueden manifestar también en las violaciones de derechos. En la base de todas las formas de homofobia y lesbofobia se puede rastrear la matriz heterosexista en su expresión más intensa; de modo análogo, en los cimientos de toda transfobia, se encuentra la negación de la identidad sexual de las personas *trans*.

La lucha contra la homo/lesbo/transfobia deviene en una serie de estudios teóricos y en un desarrollo académico, en particular en EE.UU., que tiene sus lecturas, apropiaciones y críticas en toda Iberoamérica. Considerando las prevenciones que la *teoría queer* genera como un discurso inserto en contextos que no le son propios (RIVAS, 2011), elegimos dicha perspectiva, porque consideramos que, por un lado, estimula la reflexión sobre la sexualidad humana desde aristas no consideradas anteriormente, y, por otro, porque su reciente inserción en la academia argentina constituye un aporte para generar una mirada crítica y cuestionadora de *lo dado* que renueve la historia de nuestro teatro.

En los últimos años, la presencia de perspectivas de género para reflexionar sobre productos culturales comienza a ser frecuente en algunas áreas como la crítica literaria (AMÍCOLA, 2000a; GIORGI, 2004; BALDERSTON y QUIROGA, 2005; MARISTANY, 2010; MELO, 2011) y cinematográfica (NABAL, 2005; MIRA, 2008 y MELO, 2008). Si bien muchas de estas reflexiones no abrazan la *teoría queer* como base analítica, eligen enfocarse en diferentes aspectos de la diversidad sexual presentes en la cultura. En cambio, en el área específicamente teatral, no hay investigaciones que se dediquen, en particular, al estudio de la representación de sexualidades disidentes en la

historia del teatro argentino, como la que pretendemos desarrollar aquí. Es a partir de esta vacancia temática que consideramos original, pertinente y necesario nuestro enfoque.

Aparecen, eventualmente, algunas lecturas parciales sobre el tema, pero ninguna se enmarca en los estudios *queer* ni pretende un recorrido más allá del caso que analiza. Más bien son estudios que piensan algunas obras (GRAHAM JONES, 1995; MESSINGER CYPRESS, 1996) o que investigan sobre algunos autores en particular —se advierte, en este sentido un interés creciente por la obra de dramaturgos como Copi o Puig, como, por ejemplo, los trabajos de Daniel Link (2002), Marcos Rosenzvaig (2003) y Eduardo Musslip (2007 y 2009) referidos al primero o los de Roberto Echavarren (1998), José Amícola (2000*b*), Carla Marcantonio (2008) y Jorge Dubatti (2009) para el abordaje del segundo.

Entre los pocos aportes destacados, puede citarse el trabajo de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos* (2006), uno de cuyos apartados, que se ocupa específicamente del travestismo en el teatro en Argentina, recorre, con una mirada panorámica, diferentes manifestaciones durante el siglo XX a fin de establecer una clasificación de sus variantes. Por otra parte, en el estudio del teatro latinoamericano, David Foster y Gustavo Geirola indagan de modo significativo sobre estas cuestiones, pero dejan a un lado la *queer theory*. Foster analiza la *literatura queer* latinoamericana y argentina (1991 y 2001) y reflexiona sobre lo que él denomina “teatro gay”¹⁰ en Buenos Aires (1996,2004), pero posiciona su mirada desde el texto dramático, desatendiendo tanto las puestas en escena como el trabajo

¹⁰ Nosotros no adscribimos a esa noción, ya lo desarrollaremos en profundidad cuando critiquemos la noción de “estética queer” en el último capítulo.

actoral. Con este mismo sesgo textocéntrico, Geirola, por su parte, hace un gran aporte con su estudio específico del texto dramático de *Los invertidos* de José González Castillo, donde reflexiona acerca de la teatralidad en conexión con los conceptos de sexualidad y anarquía (1995). Asimismo, estudia la presencia del erotismo y el homoerotismo en un texto canónico de la literatura argentina, como es *Martín Fierro* (1872) de José Hernández (GEIROLA, 1996). A su vez, en varios escritos, describe la construcción de un cierto imaginario social sobre los “latinos gays” (2003) y sobre las lesbianas, gays y el sida en las telenovelas (2012). Como se observa, se trata de casos particularizados que poco puntualizan sobre la historia del teatro argentino específicamente.

Hasta el presente los diversos enfoques sobre el teatro de los años sesenta no se muestran proclives a dar espacios de visibilidad a las sexualidades disidentes. En la historiografía teatral sobre el período, el movimiento del *teatro independiente* que se origina en la década del 30 y goza de un frondoso desarrollo en las décadas siguientes se destaca y se subraya enfáticamente por su singular vitalidad. La figura autoral tiene un sitio de privilegio en la historia que organiza nombres en un entramado de textos. Otras prácticas teatrales, que son denominadas por las propias historiografías como *experimentales*, quedan marginadas; se trata, muchas veces, de aquellas experiencias con menor apoyo en textos escritos y más centradas en el aquí y ahora de lo que ocurre en el escenario. Las historias de nuestro teatro clasifican sus objetos según tendencias estéticas y los modos de producción.

Los aportes de Osvaldo Pellettieri signan, en mayor medida, los estudios posteriores sobre el período de los sesenta. Creemos significativo considerar la propuesta grupal que dirige y concreta en la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2003a) en la que se delimita, en el interior de lo que se denomina microsistema teatral del teatro independiente, el cual se inicia en 1930, una modernización que data del período 1960-1969. Se observa el ingreso del método de actuación difundido por Strasberg, la diseminación de nuevos conceptos de puesta en escena y la concreción de dos líneas estéticas que Pellettieri denomina *realismo reflexivo* y *neovanguardia*. En los últimos años, varios trabajos reiteran el contraste entre esas dos líneas estéticas como el elemento principal del período (CÓRDOBA, 2001; FISCHER, 2008; DÍAZ, 2010). Pero, a nuestro entender, esa dicotomía no agota el estudio del teatro de los sesenta en Buenos Aires.

El libro de María Fernanda Pinta (2013) llena una vacancia importante al atender los espectáculos presentados en el Instituto Di Tella, desbordando la mera nomenclatura de *neovanguardia*, tanto como el mote de *experimentación* adjudicado a los mismos (términos a los que quedaban relegadas muchas de performances). Pinta problematiza las políticas institucionales del Di Tella (y en especial de su Centro de Experimentación Audiovisual), apoyándose en categorías analíticas renovadoras como las de *intermedialidad*, *posdramaticidad* y *teatralidad*. Así, su estudio se convierte en un aporte interdisciplinario que deja de lado el textocentrismo de las historiografías canónicas y reconfigura el estudio del campo teatral de la década del sesenta. Su reflexión tiene en cuenta otras fuerzas como el diálogo de las artes con los medios masivos de comunicación y los programas

institucionales que no sólo dan un sesgo a la producción que fomentan, sino que, además, señalan una dirección para su lectura. Por eso, en sus conclusiones, siembra un nuevo camino para visualizar el período que nos ocupa al señalar que “que el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* operaba fuertemente como un *programa de lectura*, en tanto *lee y hace leer* fenómenos artísticos contemporáneos” (210). Así como para la autora es posible señalar esta característica, dado el carácter institucional del teatro que aborda, nuestra intención es poder organizar un *programa de relectura* de la historia teatral en Buenos Aires durante el período sesentista desde un sesgo *queer* que visibilice la disidencia a la heteronorma de un modo hasta el momento inédito.

En un sentido semejante, más afín a nuestro objeto de estudio, Silvia Molloy propone como ejercicio crítico a partir del género al sostener que

la intervención (...) de una relectura llamativa, en el doble sentido de este término, es decir notable, escandalosa si se quiere, y a la vez eficazmente interpeladora; una relectura no tanto para rescatar textos olvidados o ‘mal leídos’ (...) sino para fisurar lecturas establecidas (2000: 818).

Nos hacemos eco de estas palabras y lo tomamos como perspectiva metodológica general.

Tanto la investigación de Pinta (2013) para las artes escénicas, como la ya mencionada de Andrea Giunta (2008), referida a las artes plásticas en la década del sesenta, constituyen valiosos antecedentes para nuestra investigación, en la medida en que destacan de manera significativa el importante momento de *internacionalismo* en el que la categoría de *lo nuevo* opera de un modo crucial para el arte argentino.

Como veremos en este trabajo, la década del 60 sesga toda una época particular donde *lo nuevo* adquiere marcada legitimidad (TERÁN, 1991 y 2006). El período estudiado se nos presenta como un momento crucial en la

construcción de la visibilidad de sexualidades no heteronormativas en el campo teatral. En los últimos años, se produjo una significativa reflexión en torno a los estudios históricos sobre los sesenta desde ópticas de género que acompaña el camino elegido para nuestra investigación. Nos referimos a textos como *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires* de Isabella Cosse (2010); *La revolución de la píldora: sexualidad y política en los sesenta* de Karina Felitti (2012); y al trabajo grupal *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* que compilaron las mencionadas autoras junto a Valeria Manzano (2010). Dichos materiales fueron incentivos fundamentales para diseñar nuestra hipótesis.

Por todo lo dicho hasta aquí y siguiendo la línea de la hipótesis demostrada por Isabella Cosse (2010) queremos probar que en la década del sesenta se opera una *revolución discreta* en las artes escénicas del teatro en Buenos Aires que visibiliza la *disidencia sexual* de un modo *nuevo*. Durante la década del sesenta emergen transformaciones en el teatro producido en Buenos Aires respecto de la representación de las sexualidades disidentes, pasando desde *matrices de representación* injuriosas, hacia discursos teatrales que visibilizan *otras* sexualidades posibles fuera de la (hetero)norma. Se va construyendo paulatinamente un entramado de visibilidad que hace posible abordar temáticas novedosas, respecto de lo sexual, para la historia teatral y cultural de Argentina, cuyo punto culminante se alcanza en 1969.

Como todo proceso, la apertura a la disidencia sexual no está exenta de contradicciones y retrocesos. Asimismo, la recepción no siempre acompaña los discursos propuestos por las obras. Por esto, si bien en el área de la actuación, en varios casos, las poéticas actorales transforman las caricaturas injuriosas y estereotípicas en propuestas estéticas que ponen en tensión la heteronormatividad, también se sostienen espacios liminales, en donde las representaciones de las sexualidades disidentes quedan relegadas a *maquietas* tranquilizadoras.

Fruto del recorte propuesto temporal y conceptual propuesto, los objetivos delineados son: a) reconstruir el escenario socio-político de los años sesenta que da marco a dichas expresiones artísticas con el fin de profundizar el conocimiento de una época que alterna la censura de algunas expresiones y la tolerancia de otras; b) ahondar en el conocimiento de la década del sesenta como etapa de una *revolución discreta* (COSSE, 2010), pensada desde la perspectiva del teatro (sus grados de visibilidad; las pujas con la censura; los lugares tranquilizadores y sus caricaturas injuriosas; los vínculos con el teatro del momento); c) caracterizar, durante la década del sesenta, los modos escénicos de representación de las sexualidades no-heteronormativas (tanto en el ámbito de la dramaturgia, las poéticas actorales como las puestas en escena) y d) establecer los vínculos de la visibilidad de las sexualidades disidentes en el marco de las artes escénicas con las rupturas estéticas de aquellos años y con las poéticas teatrales dominantes.

Esta investigación propone una interdisciplinariedad teórica capaz de comprender conceptos elaborados por la semiótica teatral, la sociología, la estética y la historia político-social, referentes al periodo en vínculo con la historia del teatro argentino. De aquí la novedad de nuestra propuesta que ocupa un lugar poco profundizado por los estudios teatrales argentinos y latinoamericanos. Consideramos que mirar el teatro desde una óptica que visibilice la sexualidad por fuera de lo normativo constituye un aporte para profundizar la comprensión de la historia de nuestra cultura. Por eso, valoraremos una perspectiva interdisciplinaria para nuestro estudio, pretendiendo, en consecuencia, realizar un acercamiento tanto global como específico a la representación de las sexualidades disidentes. Para hacerlo, tendremos muy presente los temas propios de la teatrología contemporánea y sus relaciones con lo antropológico, lo social, lo político, como así también sus intercambios con los estudios culturales.

¿Cómo dismantelar la teatralidad social hegemónica que encasilla en una matriz normativa a todos los cuerpos? ¿Puede lograr esto el teatro?

(...) la ciencia es la nueva religión de la modernidad. Porque tiene la capacidad de crear, y no simplemente de describir, la realidad. (...) El arte y el activismo se parecen a las ciencias de laboratorio. Tienen también el poder de crear (y no simplemente de describir, descubrir o representar) artefactos (...) el arte, la filosofía o la literatura pueden funcionar como contra-laboratorios virtuales de producción de realidad (PRECIADO, 2008: 33)

Consideramos que concebir lo artístico como contra-laboratorio de construcción de realidad no sólo subraya el carácter artificial de estos constructos, sino que permite el visionado de aquellos aspectos de la performatividad escénica que dismantelan esa teatralidad social hegemónica, en tanto agenciamientos micropolíticos.

Pretendemos trazar algunas líneas de reflexión en torno al arte escénico pensado como contra-laboratorio de construcción de realidad; porque sabemos que la producción en el campo artístico no escapa al régimen hegemónico de una *matriz heteronormativa* que posee aristas culturales que producen (y reproducen) *el discurso dominante*. Por esto queremos indagar, desde una perspectiva *queer* como herramienta problematizadora, los productos artísticos que la cuestionaron o cuestionan y abren fugas dentro ese discurso hegemónico.

CAPÍTULO 1:

MEDIO SIGLO DE HETEROSEXISMO TEATRAL

Trazar el periplo hacia una época de ruptura con la hegemonía de las matrices heterosexistas en los discursos teatrales de la ciudad invita a preguntarnos por las formas en las que fueron representadas, dentro de ellas, las sexualidades disidentes a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Siguiendo este camino es preciso considerar que plantear un recorrido por la visibilidad de la disidencia sexual implica demarcar, también, un camino a través de su invisibilidad. En tanto lo que prima es la invisibilidad de todo aquello que no sea heteronormativo, se trata de poder señalar momentos dónde se concretan escenas que desbordan dicho marco¹¹. Desde una perspectiva histórica, se muestra la emergencia que las sexualidades disidentes tienen en el teatro en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX y se justifica la vitalidad observada durante la década del sesenta como concreción de un momento peculiar de cambios. Dado que la disidencia sexual puede hacerse visible en prácticas discursivas muy variadas, pretendemos enfocarnos en una serie de operaciones, procedimientos y modos de circulación, en el ámbito de la cultura, que escenifican las *sexualidades disidentes* desde algún ángulo específico, no necesariamente de modo intencional o apologético. Dicha *visibilidad* está condicionada por las matrices representativas de un determinado paradigma y no es sinónimo de *tolerancia* ni, menos aún, de *aceptación*.

Durante el lapso temporal comprendido desde los comienzos del siglo pasado hasta la década del sesenta se suceden casos que, aún abordando las sexualidades disidentes, reproducen un paradigma dominante que llamaremos *matriz heterosexista*. Entendemos que el visionado en conjunto

¹¹ Por ejemplo, la visibilidad escénica de la intersexualidad es muy reciente; uno de los pocos espectáculos teatrales que la aborda es *Buenas y Santas* (2008) de Alberto Fernández San Juan.

de las puestas y los textos que agrupamos en este primer capítulo darán cuenta de la vigencia de dicho paradigma así como de la presencia de grietas en el mismo, fisuras que abrirán la puerta a la transformación que, según nuestra hipótesis, ocurre durante la década del sesenta y en particular hacia el final de la misma. De hecho, el capítulo se cierra con algunos casos de puestas en escena que nos permiten argumentar que, hacia fines de los sesenta, el paradigma está en plena transformación y que la revolución, si bien discreta, se palpa en los escenarios.

1.) Cimientos de un discurso persistente.

En su texto *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871 - 1914)*, Jorge Salessi señala que desde finales del siglo XIX la política higiénica, mientras apela a intereses humanitarios superiores —sin fines partidarios— provee “una forma clave de control disfrazada de modernización” (2000:26). La noción psiquiátrica, por ejemplo, acerca de la homosexualidad —que data del siglo XIX— define la identidad por las prácticas sexuales marcando límites rigurosos entre lo normal y lo patológico. Según este paradigma médico, toda sexualidad disidente de la heteronorma es definida como patología. En diferentes prácticas políticas y discursivas del denominado higienismo científico, se pueden rastrear concepciones vinculadas con el paradigma señalado.

Desde fines de siglo XIX, por ejemplo, se aplican rigurosos protocolos de higiene para con los inmigrantes que ingresan al país. Durante los festejos

del primer Centenario de la Patria¹² es notable observar que hay tres ámbitos estatales trabajando en conjunto: la Salud Pública, la Policía Federal y el Ejército. Salessi certifica que “entre 1890 y 1910 coroneles y cirujanos del ejército, como Falcón y Veyga, junto con médicos psiquiatras y criminólogos civiles como Ingenieros y Ramos Mejía, colaboraron en la modernización de la policía de la capital federal y del ejército argentino” (2000:127). José Ingenieros, fiel discípulo de su maestro Ramos Mejía, construye el discurso positivista más difundido dentro del campo cultural argentino¹³; en esta línea, y en alianza con Francisco de Veyga, funda los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*, un organismo que durante años mantiene vivo el nexo entre la Facultad de Medicina y la Policía Federal. Los *Archivos...* conforman una entidad que da testimonio de la vida *marica* argentina, así como la criminalización homo/lesbo/transfóbica¹⁴ con la que valora las acciones de las personas a las que persigue¹⁵.

En su estudio del período, el historiador Gabo Ferro (2010) analiza las tesis presentadas por los doctorandos de la época, aspirantes al título de

¹² Nuestro recorte en el presente capítulo se inicia hacia 1910 al menos por dos motivos: disponemos de escasos datos acerca de la visibilidad de la sexualidad no-heteronormativa en el teatro anterior al primer centenario y, fundamentalmente porque el denominado *sistema teatral argentino* comienza en el país a fines del siglo XIX. Aún así, la amplitud temporal de este recorte nos obliga a una mirada panorámica.

¹³ Para ampliar esta afirmación se sugiere ver el capítulo final de uno de los estudios que Oscar Terán le dedica al período, titulado “José Ingenieros: culminación y declinación de la cultura científica” (2000:289-306), donde, por ejemplo, señala que este científico “Hacia 1899 abandona la militancia en el Partido Socialista (...) aunque siempre será un votante socialista. En 1900 ejerce como jefe de clínica en el Servicio de Observación de Alienados de la Policía Federal de Buenos Aires y desde 1907 dirige el Instituto de Criminología anexo a la penitenciaría nacional, intentando aplicar en dicho organismo (...) *las conclusiones prácticas de la moderna cultura evolucionista y determinista*” (293).

¹⁴ Como se explicó en la introducción, estos términos refieren a la discriminación hacia las personas que asumen identidades sexuales disidentes.

¹⁵ Sobre los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*, entidad de comienzos de siglo XX, se puede también ampliar lo afirmado aquí consultando la *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (BAZÁN, 2006:93-128). Para un estudio puntual deberíamos matizar el discurso de José Ingenieros en estos Archivos con sus producciones más *literarias* donde se evidencian facetas menos patologizantes de la sexualidad humana que lo ubican algo desmarcado de la moralina e hipocresía social de la época, “mostraba en algunas de sus intervenciones psicoterapéuticas un notable desprejuicio” (VEZZETTI, 1996:49).

Doctor en Medicina de la Universidad de Buenos Aires, dentro del período 1890-1910 (en particular, aquellas enfocadas en cuestiones referidas al crimen): todo ese corpus le resulta un sitio privilegiado para revisar la alianza médico-legal que señalamos. Su ensayo, titulado *Degenerados, anormales y delincuentes*, estudia la dirigencia médico-político-intelectual que hacia 1880 gobierna la joven nación argentina y afirma que ésta define como *degenerado* a “todo aquel individuo cuyas anomalías físicas o morales atenten no solamente contra la especie y la raza, sino también contra los elementos propios del proyecto de elite: nacionalidad, clase, género, familia y sociedad” (2010:22).

Asimismo, los reclamos por los derechos de las trabajadoras y los trabajadores que el pujante movimiento anarquista defiende (con muchas mujeres luchadoras en sus filas) son atacados y frenados por un clericalismo liberal significativo; para el mes de mayo de 1910, el grupo ácrata marcha desde el sur de la ciudad reclamando derechos y el grupo clerical se le opone con una marcha por calle Callao, en nombre de los intereses *nacionales y verdaderamente masculinos* tratando, así, de frenar el avance de los hombres y las mujeres de clase obrera. Como subraya Salessi, se evidencia “(...) la construcción católica de una *nacionalidad masculina* en la que la presencia de la mujer obrera *en la calle* era indeseable y peligrosa” (2000: 190)¹⁶. Nos interesa señalar aquí que el movimiento de trabajadores es tildado de

¹⁶ La cita ampliada señala “(...) Viñas describió al momento con lucidez al señalar que en 1910, Monseñor de Andrea ‘encabeza la reacción contra el *miedo que reina en nuestras calles*, organiza la *gran concentración nacional masculina* destinada a contrarrestar el efecto disolvente de la manifestación anarquista del 8 de mayo oponiendo a la *barbarie de los hijos de las tinieblas* que avanzan desde el barrio sur, las fuerzas del *alma nacional* y de la *conciencia del país* que desfilan por Callao’ (VIÑAS, 1965). Viñas distinguió claramente (...) el sur obrero, bárbaro y sodomita, y la calle Callao, eje del espacio de la clase patricia liberal. A estos dos espacios correspondían ideologías anarquistas o clericales. Pero notemos también la construcción católica de una *nacionalidad masculina* en la que la presencia de la mujer obrera *en la calle* era indeseable y peligrosa” (SALESSI 2000: 190).

sodomita por la clase patricia liberal de bases católicas. Esta adjetivación descalificadora, que toma como imagen de su injuria una práctica sexual distinta a la heteronormativa, resulta conocida en nuestra historia: tanto los unitarios como los federales se acusaban unos a otros usando ese mismo adjetivo; y, como éste, hay una serie de discursos de la injuria que atraviesan la literatura argentina y la cultura en general que se complejizan de modos específicos. El caso de *El Matadero* de Esteban Echeverría resulta emblemático en este sentido¹⁷.

Como metáforas de la abyección, las sexualidades disidentes empiezan a nombrarse como esa otredad *ajena* al ser nacional; así ocurre a lo largo de varias décadas y se manifiesta en muchos campos, tal como resulta evidente hacia fines de los años sesenta, en los discursos del General Onganía, por citar un ejemplo del período específico de estudio. Lo cierto es que, como afirma Adrián Melo,

desde la génesis oficial de la literatura argentina, las imágenes sobre la homosexualidad o sobre el sexo entre hombres han servido como metáforas para dar cuenta de lo otro innombrable, de la barbarie, de lo abyecto, de lo anormal, de aquello que no puede formar parte del proyecto de Nación. Esas imágenes son fundantes de una tradición literaria que se desarrolla durante el siglo XX. A su vez, no puede obviarse el hecho de que el sexo peligroso, desbordante, animalizado y no reproductivo del cual el sexo homosexual es paradigma, es ubicable o encuentra sus gérmenes en las clases populares o en los sectores subalternos. El sexo aparece, en ese sentido, también como subterfugio para esconder y para legitimar un problema de clases y de hegemonía y de explotación de una clase social sobre otra (2011:353).

Esta afirmación de Melo podría extenderse para cualquier disidencia sexual y no restringirse a la homosexualidad masculina; aún sin nombrarla, grafica la invisibilidad de otras identidades sexuales no-heteronormativas que dan cuenta del mismo carácter disruptivo.

¹⁷ Uno de estos ejemplos es la injuria sobre la sodomía que se concreta en el cuento *El Matadero* de Esteban Echeverría; sobre el cual Salessi reflexiona: “sodomitas o maricones lo significativo es cómo los dos grupos políticos utilizaron la figura de la transgresión sexual o genérica para estigmatizar al otro” (SALESSI, 2000: 61).

En los albores del siglo XX aparece otro elemento notable: una articulación entre la *simulación*¹⁸ como estrategia de integración al grupo (por parte de las clases más bajas y los inmigrantes) y el *titeo*¹⁹ como estrategia de exclusión de los grupos más tradicionales y poderosos de la sociedad. La comedia *¡Jettatore!* (1904) de Gregorio de Laferrère, constituye un ejemplo emblemático de esa articulación, de lo que podríamos denominar “teatralidad social decimonónica”, siguiendo el texto de Salessi (2000). *Simulación y titeo* se articulan de tal modo que reafirman la pertenencia de clase entretrejida con cuestiones de género. La tomadura de pelo, la tijereteada, la cargada, la becerrada, la choteada, tal los modos del *titeo* que describe Viñas (1965), dan cuenta no sólo de las dinámicas de integración/exclusión de cada grupo social, sino que, además, integran o repelen a mujeres y disidentes sexuales.

En una nota, Salessi opina algo que resulta central para repensar la vacancia que nuestra tesis pretende cubrir:

creo que sería útil un estudio del teatro argentino finisecular que, además de incluir junto con obras y formas dramáticas tradicionales como la de Laferrère, obras y formas consideradas ‘menores’ como el sainete, el circo y el café-concert insertas o vistas en el contexto de una modalidad teatral y cultural porteña específica, que incluya desde los personajes y las celebraciones del carnaval de las últimas décadas del siglo diecinueve hasta la simulación como forma dramática cotidiana individual y el titeo como forma dramática de distintos grupos de principios del siglo veinte (2000:143).

¹⁸ En la obra de José Ingenieros, como aporta el investigador Oscar Terán, la *simulación* va a ser una de las “obsesiones compartidas con su maestro Ramos Mejía” (2000:296). Lo ratifica la ampliación que sobre el particular hace Salessi al decir: “esta noción de simulación utilizada como evidencia de alienación o peligrosidad de las personas fue creciendo a lo largo de la primera década del siglo veinte y pasó del discurso de las ciencias psiquiátricas y criminológicas al discurso de la psicología y la sociología hasta la literatura del período” (2000: 139).

¹⁹ “Viñas explicó el titeo más que como una mera dinámica de grupo, como una práctica cultural característica del momento histórico y una burla no sólo específica en su entonación sino como algo peculiar de la sociabilidad argentina (...) servía como forma de exclusión que reafirmaba, por ejemplo, nociones de clase entretrejidas con nociones de género” (SALESSI, 2000: 142).

Aunque no nos ciñamos en particular al período histórico al que Salessi hace referencia, nuestra tesis se enfoca en un corpus de obras consideradas en muchos casos *menores* o bien en puestas ignoradas por la crítica. A pesar del favor del público que muchas de las propuestas que abordamos obtienen en su época, los intercambios de éstas con las concepciones sobre la sexualidad en la cultura argentina no han sido estudiados hasta el presente, de ahí la responsabilidad que cubrir esa vacancia nos impone.

De modo que los cimientos del paradigma heterosexista se pueden rastrear en la teatralidad social decimonónica, en sus modos de excluir mediante la injuria, en sus construcciones de un imaginario literario estigmatizador y en la peculiar articulación del discurso médico con el policial, que, a la par que patologiza, criminaliza aquello que nombra.

2.) *Los invertidos*, caso modelo de un paradigma extendido en el tiempo y sus grietas

El paradigma que persiste desde inicios del siglo XX, atado a principios médicos y legales, se expresa en los discursos teatrales que escenifican las sexualidades disidentes. Su carácter moralizador, que victimiza a las y los disidentes sexuales integra una matriz que denominamos heterosexista, por su exclusión de aquellas sexualidades que desbordan el orden normativo heterosexual hegemónico. *Los invertidos* (1914) de José González Castillo²⁰

²⁰ La autoría de la obra se da en colaboración con José Mazzanti aunque es un dato que queda poco registrado en nuestra historia teatral. La fuente que tomamos para afirmarlo es el *Boletín Social de Argentores* (ARGENTORES, 1956) donde se da cuenta de lo tratado en la sesión del día 09 de febrero. Entre los temas abordados se especifica: “Se lee por Secretaría el dictamen que sobre este asunto eleva el Consejo Profesional de Teatro, el cual dice: ‘La sucesión de J. G. Castillo, en carta del 30-1-56 no tiene inconveniente en reconocer al señor

constituye un caso modélico de este paradigma. Una concatenación de puestas en escena lo llevan a los teatros de Buenos Aires, durante el siglo XX: Compañía Podestá Ballerini (1914), Teatro Lasalle²¹ (1956), Homero Cárpena (1969), Alberto Ure (1990) y Mariano Dossena (2011). Por el recorte temporal de la presente tesis, las tres primeras ocupan centralmente nuestro análisis, aunque sin desmerecer los aportes ensayísticos que el director teatral Alberto Ure, quien los produce en función del estreno del texto en la década del noventa (y que sirven de base, a su vez, para la posterior puesta de Dossena).

2.1) Sobre el autor

La vasta producción del dramaturgo tiene una veta nodal en la productividad que le otorga al sainete criollo, pero, en la obra que nos incumbe, su intencionalidad autoral se alinea con el denominado *teatro serio*, explicado por Pellettieri (2003b) como un tipo de teatralidad *de y para* las clases medias, que implica “una intensificación del diálogo intertextual con el teatro de Ibsen” (223), concepción dramática que se ancla en el *drama de situación* y se apoya en artificios provenientes del melodrama. Se trata de un tipo de textualidad en el cual el desarrollo dramático queda subordinado a la

José Mazzanti, como colaborador del extinto en la obra *Los invertidos*, a pesar de no haberse acreditado en su estreno por razones especiales y deja librado al criterio de ARGENTORES la resolución del asunto.’ Vista la presentación (...) se requirieron los testimonios de los consocios Alejandro Berruti y Arnaldo M. G. Malfatti, no obstante la buena fe que le merece a este Consejo la palabra del señor Mazzanti. Al respecto, este Consejo acepta palabras y testimonios como valederos y entiende que no debería privarse al consocio Mazzanti de sus derechos” (21). No obstante, dado lo que indican que advierte el Reglamento Interno al final del artículo 12, en esa misma sesión del Consejo se sentencia que “la vigencia de dicho artículo impide resolver de acuerdo a lo que se solicita” (21). Así, persiste la autoría completa del texto dramático en manos de González Castillo, legalmente hablando.

²¹ Hasta el momento en los archivos consultados no aparecen datos de los realizadores de esta puesta en escena.

tesis que se le presenta al público. Su propósito es promover el cambio social²².

González Castillo aborda constantemente temáticas que socialmente generan *polémicas*; su primera obra, *Los rebeldes* (1907), agita violentamente el ánimo de un público escindido entre sindicalistas y anarquistas, generando un nivel de escándalo que deriva en una detención policial colectiva, según narra Rosana López Rodríguez (2011)²³. En otra ocasión, en el momento de presentar en los escenarios *El Parque* (1908), escrito en colaboración con Vicente Martínez Cuitiño, se acusa a los autores de efectuar una apología del levantamiento armado. Su afán polemista queda evidenciado, también, en su recurrencia por nombrar en sus textos los apellidos de las familias más encumbradas de la época.

En el caso particular de *Los invertidos* se alude²⁴, de forma sutil e indirecta, al juez Lavallol²⁵, contemporáneo del autor, y, de modo directo, a la Princesa de Borbón. Del magistrado se recuerda una reputación que lo señala como gran juez, personalidad ilustre, hombre íntegro pero, al mismo

²² Este teatro de tesis, que inauguran Roberto J. Payró y Florencio Sánchez, se puede rastrear en la dramaturgia de González Castillo desde su primer texto, *Los rebeldes* (1907) siguiendo con *Los invertidos* (1914), *El hijo de Agar* (1915), *La mujer de Ulises* (1918) y *El mayor prejuicio* (1918). Según Pellettieri estos textos dramáticos son paradigmáticos de ese tipo de teatro (2003b:223).

²³ *Los rebeldes* había sido“(…) rechazada por la compañía de José Podestá y representada finalmente en un local del gremio de panaderos y a beneficio de una huelga ferroviaria por el grupo filodramático Amigos del Arte, dirigido por José Paonessa” (LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2011:8).

²⁴ Sobre estos particulares se pueden consultar por lo menos tres fuentes: (SEBRELI, [1964]1965:120 [aunque presenta algunos errores de fechas]); (COSENTINO, 2000:32); (URE, 2003).

²⁵ Manuel Gil de Oto, español que plasma sus impresiones de Buenos Aires en un libro que prologa en 1914, deja asentada una copla que describe al juez: “Su fama no es de camama,/como otras que lucen más;/a éste le viene (la fama)/muy de atrás./Aunque duro se le encuentra,/yo sé que es benigno y flojo/con cualquiera, si le entra/por el ojo” (1915:189); las ratifica en el prólogo de su siguiente escrito, del año 1916, al afirmar: “En Buenos Aires no hay quien ignore que el juez Lavallol mancha –y por qué sitio, Dios Mío!– la toga que se le dio para administrar la justicia” (54). La homofobia del español es cruel. También es rastreable otro texto dramático que satiriza al magistrado: *Lavayol se quiere casar* (1924), de Angélica Ariedlac y Enrique Badesich (otro libertario con una rica participación en la historia del país).

tiempo se evoca su fama de organizar fiestas sexuales privadas donde cumple el rol de anfitrión travestido y renombrado como *La Reina Margot*. De la Princesa de Borbón se conoce su encanto para conversar durante horas con las personalidades más refinadas de los sectores poderosos y enriquecidos de la sociedad, así como su capacidad para robarles; se afirma que, luego de recorrer varios países, en gira con sus shows de transformismo alternados con sus estafas, elige vivir en Buenos Aires. La travesti, cuyo nombre, a diferencia del de Lavallol, se hace explícito en el texto dramático, es encarcelada en la ciudad que había elegido para vivir; por ello, al recuperar su libertad, se asienta en Montevideo, donde muchos empresarios y políticos, argentinos y uruguayos, la visitan (URE, 2003:315).

Por otra parte, es interesante observar que el anarquismo, fuente de ideas del dramaturgo en cuestión, es tildado de *sodomita* por sectores sociales que dicen representar la *nacionalidad masculina*. Entendemos que ese tilde externo es fruto de una de las virtudes que, en ese marco histórico, desarrollan los libertarios, puesto que, como explica Dora Barrancos (1990), a ellos les debemos la costumbre de hablar de manera pública sobre sexualidad (248), aunque lo hagan con tintes biologicistas y racistas tributando una *moral productivista*²⁶. González Castillo, vocero del movimiento, no escapa a la discursividad higienista, machista y heterosexista dominante, inclusive en el interior del anarquismo, a pesar de las grietas que habilita su texto. En un prólogo reciente a una selección de sus obras, se asevera que si bien el dramaturgo construye toda una literatura contra los prejuicios sociales, probablemente no pueda escapar a todos los prejuicios de

²⁶ Para ampliar los fundamentos de esta argumentación se puede consultar el capítulo cinco del libro de la autora citada que lleva por título "De la metonimia sexual a la eugenesia renovada" (BARRANCOS 1990:239-264).

su época y, sin embargo, inclusive a su pesar, escribe un texto, como *Los invertidos*, que lo supera.

(...) Esta diferencia entre la obra y su progenitor, precepto metodológico elemental ayuda a comprender el intrínquis: conscientemente, Castillo podía ser homofóbico, pero la lógica de su intervención político-estética se resuelve en sentido contrario (LÓPEZ RODRIGUEZ, 2011:23).

Ciertos sectores de la crítica actual no lo ven de esta manera. Así, por ejemplo, para Adrián Melo, “la propuesta de González Castillo, lejos de ser subversiva al orden social hegemónico (...) propone la eliminación de las diversidades sexuales. Los mismos sectores proletarios terminan reproduciendo o defendiendo la ideología burguesa y positivista dominante en relación con la defensa de la sexualidad reproductiva” (2011:97). A nuestro entender esta lectura es incorrecta ya que, por el contrario, en el texto dramático se corrobora la desacreditación de algunos sectores que ostentan poder de juicio sobre otros sin que ello les genere reparo por esgrimir una doble moral. Mediante el contraste señalado se denuncia el carácter hipócrita en el interior de la institución familiar y, justamente, eso es así por el hecho de que el discurso de la clase media emergente (Flórez, Clara, Pérez) se contrasta con el vocabulario de las clases trabajadoras (que representan Petrona y Benito). Y es en ese margen comparativo donde la hipocresía queda al desnudo.

2.2) La censura

El 12 de septiembre de 1914 la compañía del Teatro Libre Podestá Ballerini²⁷ estrena la primera puesta en escena conocida de *Los invertidos*.

²⁷ Estrena *Los invertidos* en el Teatro Nacional de Buenos Aires con el siguiente reparto: Blanca Podestá (Clara), Aurelia Ferrer (Petrona), Sta. Munter (Lola), Elíseo Cordido (Dr. Florez), Elías Alippi (Perez), Leopoldo Simari (Fernández), Arturo Calderilla (La Juanita),

Luego de las ocho primeras funciones, la Municipalidad de Buenos Aires reacciona ante lo que lee como una clara apología de la *perversión* y procede a prohibir las representaciones. Ni el final trágico del personaje central, Florez, ni las palabras del autor al público luego de la función de estreno (GONZÁLEZ CASTILLO, [1914] 2011a:267), para expresar su convicción de que se debía despreciar al *invertido* así como el mismo *invertido* debía despreciarse a sí mismo hasta llegar al suicidio, evitan la prohibición municipal.

De este modo, cuatro años después de los festejos del primer centenario, se asienta en la figura de González Castillo el primer caso conocido de un teatrista censurado por mostrar escénicamente que la homosexualidad y el travestismo existían en la sociedad argentina. La protección, bajo el manto de silencio, de la doble vida sexual del Juez Lavallol es, muy probablemente, una de las intencionalidades de la censura concretada por el Intendente Anchorena²⁸.

González Castillo ([1914] 2011a:269-273) apela la medida ante el Concejo Deliberante argumentando que la obra es “moralizadora” y persigue el *mejoramiento social*, al tiempo que no atenta ni contra las buenas costumbres ni contra la “moral media” de la sociedad y defiende, también, su “pedagogía social”. Asimismo, le recuerda al intendente que no está facultado para anular las representaciones de una obra así como tampoco autorizado para erigirse en juez y árbitro de las cuestiones artísticas.

Bebé Sánchez (La Princesa de Borbón), Juan Pérez (Emilio), Carlos Rodríguez (Julián) y Alberto Ballerini (Benito).

²⁸ En rigor, Joaquín Samuel del Corazón de Jesús de Anchorena Riglos (1876-1961), a cargo de la Intendencia entre el 20 de octubre de 1910 y el 24 de octubre de 1914.

El control ideológico, que se concreta en la prohibición municipal a través del Secretario de Higiene, sella el derecho a la visibilidad de las sexualidades no heteronormativas. Si se autoriza ese espectáculo público se le otorgaría existencia. Porque, también, como dice Gustavo Geirola: “(...) el texto de González Castillo pone en escena la anarquía sexual de aquéllos que sostienen los ideales de pureza, monogamia y homofobia” (1995:77). Al mostrarlo se lograría interrumpir el proceso de reproducción de la evidencia heteronormativa. Porque una de las posibles formas de entender el suceso es considerar, como afirma Diego Trerotola (2011b), que *Los invertidos* fue el primer triunfo de la “visibilidad anarcomarica” (5) del siglo XX porteño, una especie de “afrenta exhibicionista obscena” (5) que desborda las convenciones de su época.

El episodio de la censura municipal culmina con el reestreno de la obra, momento en el cual González Castillo pronuncia un nuevo discurso a los espectadores, que lleva por título “La moral en el teatro” ([1914] 2011a:275-281). Argumenta que “en el arte como en la vida, lo inmoral no está, precisamente, en la estatua, en la mujer o en la obra, sino en los ojos, en la intención o en el criterio de los que miran, observan o escuchan esa obra, esa mujer o esa estatua” (278). Establece una comparación entre la prohibición a las representaciones de su texto y la asidua habilitación de los espectáculos denominados de *género libre* (que provocan hilaridad en el público mediante retruécanos, chistes de doble sentido y referencias escatológicas) así como con la tolerancia municipal para con las revistas del *género chico*. Afirma que “la inmoralidad no es aquello que hiere nuestra propia susceptibilidad

virtuosa de espectador, sino aquello que nos parece que hiere la de los demás” (279).

El texto dramático —al igual que las palabras del autor dirigidas al público la noche del estreno ([1914] 2011a:267), su carta dirigida al Honorable Concejo Deliberante (269-273) y el discurso que pronuncia en la función de reestreno (275-281)²⁹ — presentan la misma visión sobre el tema que la psiquiatría dominante de la época, mostrando, *claramente*, la “inversión” de los sujetos en cuestión.

De modo que si la mirada hegemónica que prima a comienzos del siglo XX respecto a la diversidad sexual criminaliza todo aquello que no sea heteronormativo y lo señala como una *patología* a corregir o a exterminar (en el peor de los casos), es esperable que la visibilidad de un discurso diferente del dominante, en un ámbito de difusión masiva de ideas como lo es el teatro popular de principios de siglo XX en la Ciudad de Buenos Aires, tenga obstáculos estatales para su desarrollo. Y esto lo señalamos porque, a pesar de las opiniones que expresara el autor en los discursos públicos emitidos en las funciones de estreno y reestreno durante el año ‘14 y en la ideología que, a primera vista, se desprende del texto dramático, la mayor parte de las construcciones de los personajes disidentes sexuales que su obra elabora resultan contradictorias con aquellas opiniones.

Párrafo aparte merece la aclaración del concepto de *inversión* dominante en la época, ya presente en el título del texto de González Castillo. En sus *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Didier Eribon explica que la

²⁹ Allí señala también, por ejemplo, “Hombres somos, y con todas nuestras fealdades y nuestras infamias, debemos enorgullecernos de combatir y eliminar aquello que, precisamente, nos rebaja de esa misma gloriosa aunque triste condición humana. El que se avergüenza, por las fealdades de los demás, de ser hombre, no merece la pena de vivir entre ellos.” (281)

desviación sexual se ve, en primer lugar, como una *inversión de género* (2001:115), por lo menos desde finales del siglo XIX. Desde esta concepción se entiende al *hombre homosexual* como alguien que renuncia a su *virilidad*, del mismo modo que se piensa que la *mujer lesbiana* renuncia a su *feminidad*. En segundo lugar, “no son únicamente el hombre afeminado y la mujer masculina los que son acusados de *inversión*, sino también, muy sencillamente, el hombre que ama a los hombres y la mujer que ama a las mujeres” (115-116), siendo éste el otro sentido con que se entiende a *los invertidos sexuales*, como hombres y mujeres que no buscan al sexo opuesto como objeto de su deseo. En el contexto local, según explican Omar Acha y Pablo Ben, se implanta esa concepción en el aparato médico-legal, que criminaliza las prácticas que considera patológicas. La figura de la *inversión sexual* se caracteriza por ser uno más de los elementos de la *mala vida*. Se describe a los *invertidos sexuales*, fundamentalmente, como el producto de un ambiente social perverso, salvo algunos que lo son de nacimiento (2006:219). Veremos que esta concepción se extiende a lo largo del siglo abonando ese paradigma higienista entorno a las sexualidades disidentes; la figura de la *mala vida* llega hasta al título de un libro de crítica teatral muchos años después, *El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957) de Domingo Casadevall.

2.3) Puestas en escena silenciosas

Muchos años después, en abril de 1956, el texto de *Los invertidos* regresa a los escenarios de Buenos Aires. Hasta el momento sólo contamos con el dato que nos aportan dos fuentes. Por un lado, Seibel (2010:409)

especifica el anuncio del estreno en la temporada 1956 del Teatro Lasalle; por otro lado, el semanario *Esto Es*, en una crónica de varios estrenos indica:

En el Teatro Lasalle se exhumó una vetusta tragicomedia de González Castillo: “Los invertidos”. Se explotó, con habilidad, un título atrayente y la vocación de cierto público por la temática escabrosa. Aclaremos que el título de referencia escondía una intención socio-científica de no escasa seriedad (hoy ampliamente superada) y que dicho propósito no fue debidamente respetado por los promotores del espectáculo. Prefirieron acentuar el tono escandaloso y, por esa vía –triste realidad que a veces ofrece nuestro medio— lograron un relativo éxito de público (YIM, 1956b:40).

Es el único apunte que el autor de la nota aporta. Al indicar la preferencia de los realizadores “por acentuar el tono escandaloso” probablemente refiera a la fiesta del segundo acto con los personajes *trans* como también al beso y la atracción entre Florez y Pérez. Lo cierto es que Yim encasilla la obra en el paradigma higienista de principios de siglo XX, desvalorizando los otros tipos de factores desestabilizadores que pone en juego el discurso de González Castillo.

Años más tarde, en enero de 1969, *Los invertidos* se estrena con dirección de Homera Cárpena, en el Teatro Liceo³⁰. En esa temporada tan particular en la que, como veremos, eclosionan discursos diversos sobre la disidencia sexual muchos más osados en su discursividad crítica hacia la heteronormatividad, la puesta es recepcionada sin alarmas ni loas. Así como en el '56, Yim califica como *vetusto* el texto, la recepción califica la propuesta escénica de Cárpena como “opaca”, “arcaica”, y “demasiado respetuosa de un texto ya viejo” (S/F, 1969c:49), señalando lo ridículo que resulta el intento de que aquel texto de 1914 hable a los espectadores de fines de la década del sesenta. Quizás la más reaccionaria sea la crítica del diario *La Razón* cuyo título, “Un alegato contra el vicio” (S/F, 1969b: s/d), deja en claro la posición

³⁰ Intérpretes: Alba Castellanos, Héctor Méndez, Oscar Casco, Haydée Larroca, Carlos L. Monet, Oscar Roy, Norberto Di Giorno, Tina Serrano, Rubén Sandrini, y Oscar Villa. Escenografía: Francisco Reimundo.

homofóbica que, aún 55 años después, tiene el periodista, actualizando, así, aquellos criterios que valieron la censura del intendente Anchorena. Las otras críticas, en cambio, se posicionan desde una pretendida “neutralidad”. En *Clarín*, se señala negativamente la falta de actualización y/o adaptación del texto dramático y se afirma de la puesta que “no tiene valores destacables, salvo algún remoto interés arqueológico” (S/F, 1969a: s/d). La mayoría de ellas valoran de modo positivo la escenografía y la eficaz composición cómica de algunos de los actores.

Párrafo aparte merece la revista *Confirmado* (S/F, 1969c:49) que llama a su nota “El tercer sexo” y acompaña la misma con una foto de la puesta en escena en la cual se observa a dos de los actores, vestidos con saco y corbata, uno sentado en una silla hablando con rostro angustiado; el otro, detrás, escuchando de pie. En la pared de fondo de la escenografía que muestra la imagen cuelgan dos espadas de esgrima entrecruzadas. El pie de foto indica: “la trágica conjunción. Hermes y Afrodita”, haciendo énfasis en el *hermafroditismo* antes que en la ambigüedad sexual o la labilidad de los sujetos deseantes y, de alguna manera, insistiendo en la idea de *inversión* que la ideología del paradigma heterosexista refuerza una y otra vez³¹. Uno de los pasajes más gráficos de esta crítica sentencia:

³¹ Alberto Ure, en sus notas para la puesta en escena que dirige en el año 1990, sostiene algo semejante años después pero dándole un giro que lo corre de aquel paradigma: “En el mundo de la obra, la inversión es un vicio, algo que devora, que arrastra sin que pueda evitarse. Pareciera que lo que no pueden evitar esos hombres es ir transformándose en mujeres, con el profundo deseo de ser madres (...) se deslizan gradualmente de la bisexualidad al travestismo (...) No parece haber en esta obra muchos hombres, ni alguno siquiera, que deseen a otro hombre; son hombres que quieren ser mujeres, lo que no es lo mismo” (2003:311). De alguna forma, Ure ubica a los personajes en lo que hoy conocemos como identidades *trans*, lo cual resulta, por una parte, un aporte interesante en tanto forma de ahondar en la comprensión del texto de González Castillo desde una posición artística, pero, por otro lado, lo consideramos un análisis algo excesivo para extenderlo a las múltiples expresiones de la disidencia sexual que presenta *Los invertidos*. Algunos de los personajes anticipan, en todo caso, una reivindicación de la figura de la *loca* y la *mariconería* autopercebida en tanto reapropiación *queer* de una injuria social.

(...) que uno de los personajes sienta el ominoso llamado únicamente de noche y en la semipenumbra, evoca desopilantemente a Drácula y otras historietas de vampiros. Que la cosa termine trágicamente, después de un segundo acto que en un *happening* entre viciosos ponga gruesas notas cómicas, forma parte de la intención aleccionadora que tranquilizó a los censores tanto medio siglo atrás como, sin duda, ahora (49).

El artículo de *Confirmado* ilustra, de modo claro, la matriz representativa injuriosa que todavía persiste a fines de la década del sesenta y habilita la construcción actoral de estereotipos funcionales a una clase de humor que se burla de la disidencia. El asco se transmuta en burla, aquellos procedimientos del *titeo* que pueblan la teatralidad decimonónica insisten, reversionados.

2.4) Sobre el texto dramático

Dividido en tres actos, el texto de *Los invertidos* constituye un caso paradigmático que nos sirve para hablar de los años en los que los discursos teatrales que escenifican las sexualidades disidentes permanecen atados al paradigma médico-legal del higienismo y cómo sus nuevas escenificaciones entran, o no, en tensión con aquel.

Lo interesante es que, ya en su primer acto, pone todo el tiempo en cuestionamiento las voces de la representación: ¿quién reproduce los discursos dominantes? ¿De qué manera? ¿Qué distancia se establece entre los discursos enunciados y las acciones de sus enunciadorees? Al inicio, Julián, el hijo mayor del Dr. Florez, lee y pasa en limpio³² un informe pericial de su padre acerca de caso de *inversión sexual*. Petrona, *vieja criada de la familia*, escucha a Julián mientras realiza la limpieza. Queda manifiesto, ya desde el inicio, el contraste³³ entre un discurso médico-legal que trata de exponer

³² Sobre este punto en particular es interesante el profundo análisis que desarrolla Gustavo Geirola (1995: 77-81).

³³ “En *Los invertidos* aparece esbozada la posibilidad de que los subalternos –Petrona, Julián, Benito— puedan redimir el corrupto mundo de la clase hegemónica. Petrona es la que conoce la verdad, la que ocupa casi el lugar del coro en la tragedia. El mismo lugar ocupa

ciertas características de lo que denomina *hermafrodita* y el vocabulario callejero que aporta Petrona desde sus recuerdos (*manflora, mariquita*). Llega Florez quien releva al hijo de su tarea y, en una charla cotidiana con su esposa, Clara, le cuenta sobre el caso que el escrito refiere: un asesinato motivado por los celos de un hombre hacia otro. Ella es quien más *asqueada* se muestra y, por esto, le pregunta a su marido “¿Y puede esa aberración, esa monstruosidad echar raíces sentimentales en esa clase de individuos...?” (GONZÁLEZ CASTILLO, 2011b:44). Florez, explicando que será la justicia quien determine sobre el caso, agrega que “hay una ley secreta... extraña, fatal, que siempre hace justicia en esos seres, eliminándolos trágicamente (...) el suicidio es ‘su última, su buena evolución’... como diría Verlaine” (45). Así, ya desde la escena cinco, el autor siembra la posibilidad de los sucesos trágicos que, en efecto, ocurren. Florez simula defender ese *discurso higienista eugenésico*³⁴, pero, al hacerlo, muestra su apasionamiento por el tema así como manifiesta la “extraña simpatía” que esas personas le despiertan.

La llegada de Perez, amigo de la infancia y amante de Florez, revela los encuentros nocturnos entre ambos en una casa donde personas con identidades sexuales diversas se reúnen a festejar; sus intercambios en tono humorístico dan cuenta de cierta complicidad. También, un momento de

Benito, el mayordomo de Pérez. Y es en nombre de Julián que se perpetra el doble crimen: el asesinato de Pérez y la inducción al suicidio de su padre. En concordancia con la ideología del autor, los protagonistas de la utopía anarquista —los sectores populares y las futuras irredentas de la cultura burguesa— son los únicos libres del pecado y la perversión” (MELO 2011:101).

³⁴ Este concepto supone un apoyo en cierto darwinismo social. Como aclara Hugo Vezzetti: “La eugenesia es más que una disciplina teórico-práctica de base científica, ya que busca promover la construcción de una *conciencia* pública, como una religión laica y natural; y en ese terreno se generan las condiciones —y los límites— de la emergencia modernizadora de un discurso psicológico sobre el amor, la familia y el matrimonio. La eugenesia toma a la familia como objeto, y lo hace en cuanto instrumento (...) de la herencia (...) con miras al mejoramiento de la especie. Se distingue entre eugenesia positiva, que tiende a favorecer, con recomendaciones y educación, a los matrimonios con mejores perspectivas desde el punto de vista genético, y la negativa, orientada a prevenir e impedir, por medios segregativos, la prole amenazada por la degeneración” (1996:73-74).

encuentro a solas entre Pérez y Clara, motivado en el texto por una confusión, permite que éste exprese su deseo sexual hacia la esposa de su amante y que Clara, mujer en crisis con su esposo, muestre su *debilidad* ante sus *deberes conyugales*. Los personajes son portadores de una discursividad que replican desde las formas, pero que sus acciones y sus deseos cuestionan. Si bien Florez despliega durante todo este tramo un discurso higienista, el telón cae cuando toma en sus manos la cara de Pérez y se acerca para besarla.

En el segundo acto aparecen los personajes más desestabilizadores de la heteronormatividad. La acción se desarrolla en una *garçonnière* elegante, donde Florez y Pérez tienen sus encuentros amorosos y donde el segundo organiza fiestas de manera frecuente. Lo destacable es la anticipación y el riesgo que toma el texto dramático en la construcción de dos personajes *trans*, Juanita y la Princesa de Borbón, que, como acertadamente señala Trerotola, constituyen un adelanto significativo a toda representación *queer* en la cultura argentina. Y, además, ambas son de un refinamiento extraordinario, tanto como para soportar una visión apologética de la libertad genérica y sexual (2011*b*). En línea con esto, Ure entiende que, amén de cualquier intención naturalista que González Castillo pueda tener, Juanita, la Princesa de Borbón y Emilio “se zafan del contexto para operar casi como tres parodias de Flórez, Clara y Pérez (...) son los dobles sin la carga mortal del honor” (2003:314). Como figuras de carnaval, que sólo existen en la fiesta, dan cuenta de toda una subcultura contrahegemónica al orden socio-sexual imperante. Son personajes sumamente desestabilizadores del patriarcado y el heterosexismo “a la vez hombres y mujeres, cónyuges y de salón, promiscuos y fieles, amos y sirvientes, malvivientes y legalistas” (314).

En este vigor ideológico, queda manifiesto el procedimiento *queer* central de *Los invertidos*: otorgarle visibilidad (darle espacio escénico, brindarle voz) a existencias hasta entonces silenciadas en los escenarios. Su gesto rompe el mutismo instalado en la representación sobre estas personas por fuera del discurso médico-legal hegemónico. Porque, así como es cierto que la obra se traza, desde el texto emitido en escena, desde aquel eje discursivo instalado en el imaginario social de la época, también es cierto que lo cuestiona y lo problematiza al ponerlo en diálogo tanto con las representaciones que la clase trabajadora tiene de la misma realidad así como con la autopercepción que los personajes que operan desde la disidencia sexual tienen de sí mismos.

La doble vida de Florez queda en evidencia al asistir, una vez más, a estas fiestas mientras conlleva un matrimonio con dos hijos y una profesión respetada. Pérez también presenta ese doble carácter al organizar estas fiestas y bromear todo el día desde ese lugar *diverso*, a la par que invita a este mismo sitio a Clara para ofrecerle un encuentro amoroso. Ella asiste con miedo, pero dispuesta, dejando ver, también, su vida paralela a los cánones morales cuyas banderas levanta. El cruce con Emilio, Juanita y la Princesa y hasta con su propio marido, Florez, en ese lugar desencadenan los hechos trágicos del tercer acto. Así, este segundo acto se cierra con una bofetada que ella le da a Pérez, llamándolo *asqueroso*.

En el último acto, las averiguaciones que hace Clara a través de los sirvientes Petrona y Benito confirman todas sus sospechas. Resuelta, genera un encuentro entre Pérez y su esposo en su propia casa para poder descubrirlos *in franganti*. Cuando esto efectivamente sucede, ella dispara el arma y asesina al amigo, pero culpa del crimen al marido. Por último,

presiona a Flórez para que *evolucione* y se suicide. De manera que si el primer acto se cerraba con un beso y el segundo con una bofetada de Clara a Pérez, en el final del texto el beso entre Flórez y Pérez es interrumpido por la luz que enciende en la habitación Clara y los disparos que efectúa. El manto de *claridad* que la moral patriarcal proyecta, apoyada en el higienismo, echa luz no tanto sobre los seres a quienes acusa y patologiza, sino, básicamente, sobre la oscuridad de los seres que la ponen en práctica. La doble moral, la criminalidad, la defensa de ciertos valores que no practican para mantener un *status social* de privilegio está por encima que la vida de cualquier persona que se les interponga. Aquello que se muestra como *claro* es claramente turbio; no es otra cosa que la persistencia de una moral que propicia la exclusión.

La esposa de Florez funciona como representante de aquellos valores y es por ello que, si la identificación con Clara efectivamente funcionara, sería un hecho lo que señala Foster (1989): esta mujer enfurecida y el público, por solidaridad hacia el sector social al cual ambos pertenecen, defenderían de igual modo una moral común³⁵. Pero, como tal identificación no sucede con el personaje de Clara, aparecen dos consecuencias que nos permiten estar hablando, casi un siglo después, de este hecho: la censura opera de modo inmediato por esta falta de identificación con la esposa del protagonista y el

³⁵ En palabras de Foster, Clara es agente de la misma clase a la que pertenecen Florez, Pérez (y el público). Afirma: "González Castillo assigns the task of addressing this blight on the social fabric not to the working-class characters who admit to considerable familiarity with it, but to an agent of the very class to which the sexual vampires themselves belong. One might speculate as to the ideological advantage of affirming this correlation between Clara and the likely audience of the play, who themselves are responsible for the moral quality of Argentine society." (1989:27) En la cita, el autor habla de *vampiros* ya que, asemejando a los personajes de Flórez y Pérez con la figura literaria de *Drácula*, observa que ellos practican su sexualidad ocultos por el manto de la noche y *pervierten* a otros. Especifica que estos *vampiros* son el emergente de una combinación de factores genéticos, una *formación moral impropia* y una elección de vida muy próxima a oportunidades de *corrupción* y *perversión* (21).

texto abre la grieta en el mismo paradigma representativo en el cual dice estar anclada.

Expliquémoslo desde otro flanco. Es en este tercer acto donde, por primera vez, el personaje de la mujer lleva adelante la acción. Según Pellettieri, la pretensión del autor de *educar al público* no se completa en sus obras, puesto que “en gran parte su teatro ‘serio’ toma el punto de vista de las víctimas” (2003b:224). Esto es evidente en el texto dramático de *Los invertidos*. De modo que, además de la censura *homofóbica* y *transfóbica*, externa a la obra, también aparece un problema interno de su propia textualidad. Cada espectador/a tenderá a identificarse con Florez, antes que con Clara, que es con quien *debería* hacerlo según el interés ideológico que el dramaturgo *dice* defender en su discurso ante la Municipalidad.

2.5) Consideraciones finales

Como vemos la propuesta teatral de 1914 opera como catalizador de múltiples ideas que están condensadas en su discurso. Habilita lecturas muy diversas, porque condensa los discursos dominantes de la época a la par que da cuenta de los agenciamientos micropolíticos de las y los disidentes sexuales del período; la Princesa de Borbón, personaje construido en referencia directa a la homónima travesti que circula por la vida social del Río de la Plata en los inicios del siglo veinte, es ejemplo central de ello. De alguna manera, la obra reivindica a la travesti ladrona, quien, como una buena anarquista expropiadora, saquea la riqueza de los géneros para acuñar una fortuna voluptuosa que entrega altruista como teatralidad gratuita conformando, desde una perspectiva *queer*, un espectáculo político único

(TERREROTOLA, 2011b). Inclusive puede leerse la razón del suicidio de Florez lisa y llanamente en el amor, ya que asesinado Pérez, su amante de toda la vida, pierde sentido su existencia. La turbia y asesina Clara le impide que siga amando a su manera, por lo que no valdría la pena vivir, para Florez. Todo lo cual habilita esta lectura del suicidio romántico, “versión *queer* de *Romeo y Julieta*” (5). El papel de la mujer en la obra es funcional al patriarcado dominante que impide todo agenciamiento micropolítico que reivindique tanto su posibilidad de zafarse de la institución matrimonial en la que se siente presa, así como su chance de habilitar otras posibilidades de amor (convivencia en trío, etc.).

Valga una apreciación más sobre *Los invertidos*, a modo de excursión, para subrayar un detalle sobre su representación que no queremos obviar, ya que nos permitirá establecer algunas comparaciones con puestas en escena de las décadas siguientes, y, a la vez, para adentrarnos en el tema con el que seguiremos el desarrollo del capítulo, a saber, el travestismo. Muchas veces, los análisis de *Los invertidos* no remarcan con énfasis los increíbles retratos de las travestis, discriminando a estos personajes que atraviesan todo el segundo acto del texto de González Castillo. La Princesa de Borbón y Juanita conforman una novedad extraordinaria en la visibilidad de la sexualidad disidente en la historia del teatro nacional, aunque es probable que la representación escénica de estos personajes, hacia 1914, no escapase de los clichés actorales contruidos a partir de gestos estereotípicos reproducidos de modo caricaturesco. El dato lo inferimos de los modos de producción de la compañía que estrena la obra, cuya actividad integra el sistema teatral dominante para el período de inicios del siglo XX, el cual es heredero directo

del *circo criollo* y artífice del popular *sainete criollo*. Para dar cuenta de este contexto podemos observar lo que Foppa describe del actor que interpreta al personaje de Fernández en el estreno de *Los invertidos*, Leopoldo Simari (1889-1941), quien aprende: "(...) desde niño, a observar directamente, imitar y caracterizar tipos que componía *con el necesario desequilibrio que exagera los rasgos y busca en lo grotesco la apreciación de su eficacia*" (FOPPA, 1961:629). Seguramente es este el modo de composición caricaturesco que primaría en la mayor parte de las interpretaciones de sus compañeros y compañeras de elenco.

3.) Travestismo: jeroglífico teatral y potencialidad desestabilizadora.

3.1) Rasgos generales

En el arte se evidencian variadas formas de travestismo en muchos géneros populares, plasmados en formatos de lo más diversos. Si bien es cierto que basta un mero panorama de la historia del teatro universal, en especial su praxis escénica previa a la presencia de las mujeres en los escenarios, para notar que este recurso no constituye una novedad en sí mismo, no deja de ser notorio que su utilización varía del mismo modo que los signos que construye. Por citar sólo un primer ejemplo, en los albores del sistema teatral argentino se puede reconocer un caso singular, aunque nada novedoso, de travestismo tematizado a través del juguete cómico "La dama de compañía" (1907) de Francisco E. Collazo³⁶ donde, el cambio de identidad

³⁶ Relevamos este dato a partir del rescate del manuscrito que hace Beatriz Seibel en su *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad* (2011). Allí se publica el texto dramático relegado (285-307) y Seibel apunta sobre el mismo: "tiene un personaje travestido que interpreta Florencio Parravicini, con Lea Conti y José Podestá (...) Florencio es el pretendiente de Lila -Lea- rechazado por el padre y se disfraza de dama de compañía italiana; Totón es el hermanito menor que se enamora de Florencio" (24).

de género que atraviesa el personaje que interpreta el capocómico Florencio Parravicini, no implica ningún tipo de cuestionamiento al sistema sexogenérico hegemónico.

En los escenarios porteños se pueden rastrear numerosos ejemplos de travestismo, y ello ocurre mucho antes de que las personas *trans* pongan sus pies en los teatros de Buenos Aires. Hablamos aquí de casos repetidos de actores y actrices que llevan el travestismo a la escena teatral. Como bien señalan Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006), se puede visualizar una diferencia clara entre un empleo *estetizante* de este recurso escénico, un uso *cuestionador* y otro *paródico*. En el primer caso, al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, no se busca provocar hilaridad entre el público, sino, muy por el contrario, despertar admiración frente al virtuosismo interpretativo (99). Diferente es la semántica que maneja la opción del travestismo *cuestionador* que resulta *provocativamente ambiguo*; en éste, los detalles más insignificantes de todo el aspecto físico de la o el intérprete se ven reforzados por las marcas de género del discurso verbal y gestual construyendo *una imagen de femineidad o masculinidad quebrada abruptamente* cuando se deja ver algún rasgo físico particular y real que difiere de ese imaginario. Es este travestismo el que cuestiona el binarismo de género dominante (100); por ello, es el que más interés nos despierta desde una perspectiva *queer*. En tercer lugar, el travestismo permite en otros casos construir una forma particular de parodia a los roles sociales y a ciertos estereotipos de mujeres y hombres pertenecientes a sectores sociales específicos.

El semantismo de la figura travestida, en su mayoría hombres devenidos mujeres a través de cuidadosas estrategias de vestuario, maquillaje, gestualidad

y voz, traza un amplio arco que va de la exaltación admirativa a la burda caricatura de lo femenino. (2006:98)

Apoyados en los estudios *queer* podemos decir enaltecer la potencialidad política del *travestismo cuestionador*, puesto que intenta convertirse en un signo teatral que desestabilice el binarismo de género heteronormado que a tantas personas encasilla de modo compulsivo, sin habilitar puntos de fuga ni comprender las diferencias. Se trata de un proceso para desnaturalizar la *programación de género*, esa tecnología de modelización de la subjetividad de individuos que se autocomprenden con una identidad genérica y una sexualidad fijas. Esta herramienta escénica forma parte de un conjunto de operaciones de desnaturalización y desidentificación. Como explica la filósofa Beatriz Preciado, “la programación de género dominante parte de la siguiente premisa: un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad” (2008: 90-91). Así, el cuestionamiento que el jeroglífico teatral del travestismo habilita en algunos casos opera como desmontaje de esa programación. Conformar un proceso de deconstrucción que podría asemejarse a lo que Judith Butler denomina *deshacer el género*.

3.2) Vínculos entre transformismo y travestismo

Hacia el cierre del siglo XIX y en los inicios del siglo XX, se populariza la práctica escénica del transformismo que incluye al travestismo, aunque no lo pone en primer plano. En el ámbito de las varietés se desarrolla con mucha fuerza este género que se apoya en capacidades específicas de la o el intérprete para transformar su apariencia en breves instantes, interpretar la totalidad de los personajes de una obra, utilizar un abanico amplio de su registro vocal que le permite entonar canciones y tonadillas o emitir voces en tonalidades agudas y graves con igual soltura. Sin duda, hay que recordar

entre los transformistas pioneros a Leopoldo Frégoli (1867-1936), quien desde 1895³⁷ actúa asiduamente en el país. En su *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*³⁸, Osvaldo Sosa Cordero apunta que Frégoli no presenta jamás sobre la escena caricaturas ni maquetas burdas, sino que construye *tipos*, muchos de honda extracción popular, que son “productos de largas, exhaustivas, sutiles observaciones” (1978:117). A su vez, no es menor un dato que aporta el autor cuando cita las palabras del catedrático Don José Deleito y Piñuela aclarando:

Nunca antes de él [Frégoli] se había visto un varón, que en gestos, movimientos ademanos y modo de andar, remedase con perfección la figura femenina, sin asociar a ello ninguna idea “grosera”. Pero entiéndase que no era un imitador de estrellas (...) Mucho menos era un tipo amadamado, que ni en su actuación pública ni en la íntima pudiera sugerir a la maldecencia suspicacias de sexo equívoco (119).

Amén de los juicios valorativos sobre las disidencias sexuales que subyacen al comentario de Deleito y Piñuela (evidenciado en términos injuriosos como *maldecencia*, *sexo equívoco*, *amadamado*), que Sosa Cordero, a su vez, deja pasar, podemos observar una característica del transformismo y su uso *estetizante* del travestismo: se lo valora positivamente cuanto más exento de nivel paródico se presenta, así como cuanto menor sea el grado de habilitación para sugerir cualquier carácter *cuestionador* de las identidades de género.

Sosa Cordero recuerda, también, a otro transformista que reaparece en Buenos Aires para abril de 1912, Robert Bertin quien, como Frégoli, “posee un órgano vocal capaz de emitir los más dispares registros. Imita y

³⁷ Sosa Cordero señala sobre Frégoli: “Cumplida su temporada en *El Nacional*, a raíz del clamoroso suceso obtenido, pasa al *San Martín* –que será después su teatro porteño favorito— el 4 de junio de 1895. Es la primera vez que Buenos Aires presencia un espectáculo de tal naturaleza” (1978:117).

³⁸ Es interesante notar que esta historia se escribe durante la década a la que esta tesis se aboca, entre 1962 y 1964 concretamente, aunque recién se publica en 1978 luego de una actualización de datos que realiza el autor en 1977.

caricaturiza con extraordinaria fidelidad” (130). Algunas de sus composiciones femeninas son recordadas todavía: entre las celebridades teatrales de aquellos años aparece *La Bella Otero* en el oficio de Bertin, de igual manera, que la figura de la *Geisha* es valorada en la performance de Aldo, otro transformista de la época.

También la figura de una mujer, Fátima Miris (nombre artístico de María Frassinesi), llega al nivel de fama de Frégoli. Ella incluye, en su arte del transformismo, al travestismo para mostrarse con un género masculino: por lo menos, tenemos el dato de que en 1913 interpreta, en atuendos de compadrito, tangos de la época (130). Así, los casos de travestismo femenino, aunque más infrecuentes se van concretando a lo largo de nuestra historia repetidas veces en el campo de la canción popular. Este rasgo no conforma una novedad, ya que hay datos de su presencia en el ambiente socio-cultural del Buenos Aires decimonónico. Jorge Salessi, en su artículo titulado “Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires 1880-1914”, explica: “en el prostíbulo del tango vemos la ‘inversión’ de mujeres ‘masculinas’” (1991:48)³⁹; en este espacio físico está surgiendo una nueva cultura dado que se experimenta una transferencia “de modelos y códigos semánticos entre las distintas clase sociales y grupos culturales que se gestan con la inmigración” (50). Se trata de un sitio tan paradigmático como el de la ópera, el teatro y el circo contemporáneos de aquel entonces. En el ámbito de las artes escénicas, el inicio de esta serie se remonta a la interpretación de una jovencísima Manolita Poli cantando “Mi noche triste” en el sainete “Los dientes del perro” (1918) de José Gonzalez Castillo y Alberto Weisbach, con la orquesta de

³⁹ Agrega: “Si esta mujer del prostíbulo y el tango es ‘masculina’ e ‘inclinada al amor homosexual’, en el canfinflero y el compadrito vemos ejemplos de hombres que llaman la atención de los historiadores que los describen consistentemente como ‘femeninos’” (48).

Roberto Firpo, y se continúa en muchas y variadas intérpretes a lo largo de las décadas siguientes; como señalan Trastoy y Zayas de Lima (2006), en ciertos tangos, Azucena Maizani⁴⁰, Virgina Luque o Gloria Díaz, entre otras, asumen, muchas veces, las marcas de género “propias del yo enunciador masculino”(108), acompañadas por rasgos del vestuario que lucen su presentación.

3.3) Potencialidad desestabilizadora

En pos de indagar en el aspecto cuestionador del travestismo, insistiremos en auscultar el estudio de Sosa Cordero para desenmascarar algunos rasgos del heterosexismo desde el cual observa estas cuestiones.

Cuando señala a los émulos locales de Frégoli y la Miris afirma:

El típico trabajo transmutativo trajo aparejada una secuela: la de los “imitadores de estrellas”, “travestis” cuya labor consistía en la imitación lisa y llana –y absolutamente “en serio”— de las tonadilleras de la época; aunque, en rigor de verdad, esto era cosa muy relativa, pues la “imitación” propiamente dicha se limitaba lo más de las veces a vestir ropas femeninas y a cantar en falsete un repertorio “ad hoc”, con inocultable tendencia afeminada... (131)

Los tres puntos cierran el párrafo indicando un subyacente respiro transfóbico, suponemos. No negamos, al mismo tiempo, el valor que tiene el texto citado al rescatar del olvido a estos espectáculos de travestismo escénico. Consideramos que, en éstos, sí aparece aquel carácter *cuestionador* de las identidades de género y que, por eso mismo, son materiales escénicos desvalorizados por la historización de Sosa Cordero con calificativos que describen sus performances como *carentes de gracilidad* o descripciones de

⁴⁰ De Azucena Maizani se narra la anécdota que la vincula al autor de *Los invertidos*, quien escribe dos tangos, *Silbando* y *Organito de la tarde*, que ella estrena en la revista *La octava maravilla* de 1925. Según Trerotola es González Castillo quien sugiere “que se vista de varón para interpretar sus tangos, dando el puntapié inicial del rasgo trans de la cantante y compositora” (2011b:6), que se presenta *en una performance drag tanguera* célebre, que llega al cine en la película *Tango!* (1933), de Luis J. Moglia Barth, “con la misma ambigüedad de una Marlene Dietrich, en versión arrabalera, entonando *Milonga sentimental*” (6). Su vestuario le vale el mote cariñoso de “la ñata gaucha”. La carrera de Maizani es extensa y, curiosamente para la cronología de nuestra investigación, se cierra con un espectáculo en el año 1962 en el Teatro Astral de la Ciudad de Buenos Aires.

los vestuarios de *gusto discutible* (131). “Entre los más famosos de estos travestidos recordamos a Mirko (Fernando de Torres), Darwin y Rubens. Uno de los mayores sucesos del último era aquel en que vistiendo albo traje nupcial cantaba el intencionado cuplé *Noche de Bodas...*” (132). Pareciera que el límite de la tolerancia lo marca la falta de explicitación de un cuestionamiento al sistema sexo-genérico hegemónico. Por el contrario, en cuanto esa intencionalidad aparece, aunque sea desde una posición no explícita, pero sí lo suficientemente inquietante, genera una reacción adversa teñida de *moral* y/o de *criterios estéticos* que, en sendos casos, funcionan como excusas para no hablar de aquello que verdaderamente motiva la sanción⁴¹.

El arte del transformismo no desaparece de la cartelera porteña, aunque no conserva el empuje de aquellos años iniciales del siglo XX. Las memorias publicadas de Malva (2010), travesti que será parte de la vida teatral porteña desde inicios de la década del cuarenta a través de diferentes roles, testimonian, asimismo, la existencia de diversos *cabarets* y *piringundines* en la Avenida Alem hacia 1943; en sus palabras, describe el circuito de aquellos años compuesto de *algunos tugurios con pretensiones de Bar-Salón* que exhiben afiches en los que se anuncia la presentación de

⁴¹ En este sentido, aunque por fuera del campo artístico, el ensayo de Gabo Ferro (2010) rescata un caso singular en la revista *Caras y Caretas* (edición del 12 de abril de 1930 de esta publicación de gran tirada y circulación) que evidencia lo dicho hasta aquí desde otro ángulo; se trata de “(...) Raquel Suárez que vive como Raúl Suárez -muy entero en su carácter varonil— durante veintitrés años y no solamente en su trabajo y su vida social, sino también en su intimidad.” (2010:48) Aquella publicación de principios de siglo XX “expone el caso (...) con tintes dramáticos y alarmantes por dos motivos fundamentales: su éxito (tanto en el ámbito de lo público como de lo privado) y su objetivo completamente ajeno de cualquier explotación de beneficiencia, evasión del servicio militar o indulto de responsabilidad penal alguna” (2010:48). Cuanto más se aleja del ámbito de la ficción y su “éxito” consiste en confundirse con lo real la alarma de la tolerancia se enciende con mayor virulencia.

orquestas de señoritas, o bien de *afamados transformistas* tales como Tamar o Mirko (47).

La potencialidad destabilizadora del jeroglífico teatral del travestismo queda vedada en las primeras décadas del siglo XX. Si bien se pueden rastrear ejemplos de su uso cuestionador, la recepción desmerece el carácter disruptivo y los juzga desde el heterosexismo dominante.

4.) Invisibilidades e injuria a mediados del siglo XX

Ligado con lo que señalamos hasta aquí, acerca de los imaginarios sociales entorno a la disidencia sexual desde los inicios del siglo XX, queremos destacar ciertas cuestiones que se instalan, a partir de la década del treinta, puesto que es durante la misma cuando se verifica una mayor represión a la disidencia sexual. Ésta se ejerce bajo la figura jurídica de *corrupción de menores*⁴², ya que no hay leyes punitivas que persigan a las identidades sexuales disidentes como tales (ACHA y BEN, 2006:220). En 1936, el gobierno de Agustín P. Justo sanciona la Ley 12.331 de Profilaxis Social, dando ingreso a la clandestinidad a toda la actividad de los locales destinados al comercio sexual en Buenos Aires (burdeles, prostíbulos, piringundines, cabaret, etc.) y decretando, con ello, la muerte de la actividad de numerosos escritores, cantantes, profesionales del tango, actrices y actores que se desarrollan en esos ambientes (aunque no exterminando la existencia de los

⁴² El 15 de junio de 1932 aparece el primer edicto policial conocido (por cierto, inconstitucional) que enviaba a la cárcel a cualquier homosexual por el sólo hecho de ser encontrado con un menor (no importa si fuese con su sobrino en una plaza o un alumno con quien conversaba) (BAZÁN, 2006:183-185).

locales en sí, que se reubican y reacomodan al contexto pero que ya resultan incapaces de otorgar trabajo *legal* a las y los artistas profesionales).

4.1) Dos escándalos moralizantes

En 1942, un hecho adquiere inusitada resonancia: la participación de cadetes del colegio militar en reuniones de índole sexual diverso. La anécdota narra que un grupo de adolescentes se escapan de la misa dominical para pasear por la Avenida Santa Fe donde una tentadora muchacha, llamada Sonia, les ofrece ganar bastante dinero por posar con sus ropas militares en un estudio fotográfico situado en la calle Junín 1381. Los jóvenes, tentados por la situación y seducidos por la promesa de algunos entretenimientos eróticos anexos, se acercan al lugar. Las fotos se concretan, pero resultan un mero anzuelo para que participen de las fiestas sexuales que en ese espacio se desarrollan. Jorge Horacio Ballvé Piñero es el aficionado fotógrafo que, además de capturar las imágenes sensuales de los adolescentes para sostener la extorsión y asegurar la asidua presencia de éstos en el lugar, se jacta, junto a otro amigo abogado como él, de que su inserción social en el *establishment* judicial impedirá cualquier inconveniente causado por estas orgías planificadas. Pero eso no sucede así ya que, a partir de una denuncia por *corrupción de menores*, se despliega una investigación que los involucra de modo directo y numerosas personas son acusadas y juzgadas. El proceso llega a los medios y convierte el episodio en un escándalo público. En *Noticias Gráficas* se detalla una larga nómina de imputados y la cuestión cobra una repercusión inédita. Comienza una cacería hacia los corruptores, algunos de los cuales logran escapar al Uruguay hasta que la causa prescribe. Luego de

cumplida su sentencia, uno de los condenados se suicida (al mejor estilo de la propuesta *evolucionista* de *Los invertidos*). De los cadetes se expulsa a diez, se da de baja a seis, se arresta a tres y se destituye a dos; y, si bien para el relato mediático los alumnos del colegio militar resultan víctimas de los *amorales* que los corrompen, el escarnio público que sufren en las calles (hayan participado o no en el hecho), los días posteriores a que la noticia se difunde, es feroz. La lógica imperante es que *se los puede humillar porque son homosexuales* (BAZÁN, 2006:186-190). Dado que estas burlas homofóbicas persisten, el Ministerio de Guerra insta al alumnado a *no tolerar ninguna broma* que lesione el *honor castrense* (ACHA y BEN 2006:221). Algunos toman la palabra al pie de la letra y en su próxima salida de sábado muelen a golpes a un menor que *los había mirado sonriente*⁴³.

Al año siguiente de este suceso, durante el golpe de estado de 1943, otro hecho, un caso del ámbito cultural, alcanza un grado similar de resonancia social: la expulsión del país del español Miguel de Molina (1908-1993). El eco mediático es entendible debido a la popularidad del artista y al reciente estreno de su nuevo espectáculo en el Teatro Avenida, con un nivel de producción inusitada. Si bien la autobiografía del intérprete da cuenta del carácter político de la medida (desencadenada a pedido de un funcionario franquista enemistado con él, a través de la embajada española) también es cierto que, como parte del control que las autoridades inconstitucionales implantan, a su llegada, sobre la radiodifusión, las publicaciones periódicas,

⁴³ Agrega Bazán en tono irónico: “Ese sí era homosexual, no ellos. Y así lo estaban demostrando. La Policía supo qué hacer. Detuvo al menor. Seguramente al día siguiente los cadetes comulgaron, como todos los domingos” (190). El autor sugiere que todo el episodio fue un resorte que ayudó al golpe de Estado de junio de 1943; por el contrario, Omar Acha y Pablo Ben afirman que “el escándalo fue pronto neutralizado y no tuvo función alguna en la legitimación del golpe” (2006:221).

el teatro y la actividad política y sindical circulan una cantidad de chismes en torno a su vida privada que la califican de *anormal* y *escandalosa*. La intimidad de Miguel de Molina se ventila con tintes amarillistas. El motivo exacto de la expulsión no queda registrado de modo preciso, aunque ambas cuestiones (la presión española y la chismografía nacional) están presentes en la medida que toma el gobierno del general Ramírez. A éstas se suma una anécdota que evoca Malva en su autobiografía: en sus noches en el teatro Avenida, Molina vocifera con frecuencia: “¡Vaya, vaya! En España los Ramírez son sirvientes y en Argentina presidentes” (2010:67).

No es esta su primera vez. Miguel de Molina había llegado a Argentina expulsado con vejaciones por el franquismo, que no le perdonaba haber sido el cupletista más afamado de la Guerra Civil entre los republicanos de Valencia. Quien le había abierto las puertas de su teatro en Buenos Aires era Lola Membrives. En 1946, también será una mujer, Eva Perón, quien gestione su regreso a Buenos Aires, ciudad ya enamorada de su talento.

Pero, antes de analizar la época peronista, resta señalar que la acusación moral que *invita* a Miguel De Molina a retirarse del territorio nacional, tanto como el episodio de los cadetes, funcionan de modo ejemplificador para la sociedad toda. Son hechos que instalan el miedo a vivir libremente la sexualidad en la sociedad argentina, en especial para quienes se encuentran por fuera de la normatividad heterosexual. Lo cual, sumado a la moral católica imperante, se expresa en altas dosis de culpa en quienes

transitan por la disidencia sexual, tal como queda graficado, por ejemplo, en la publicación *Los amoraless* (BAZÁN, 2006:218-228)⁴⁴.

4.2) Una sociabilidad “invisible”

Sin embargo, ambos escándalos no agotan la complejidad de aquella época. El testimonio de Malva (2010) aporta una visión menos intolerante cuando describe la vida nocturna durante los años inmediatamente previos al gobierno peronista. Su evocación da cuenta de otra cara de este momento histórico; así lo sugiere su fascinación por aquel entorno afable hacia la disidencia sexual que sólo presenta al caso de Miguel de Molina como una excepción. Describe la diversión noctámbula, *sana y alejada de pretensiones aviesas*, los *cabarets rascas* y los *cafetines baratos* en el Bajo o Paseo Colón, a la par de los atractivos que ofrecía La Boca: cantinas (*esos pequeños rincones de la vieja Italia*) y los corsos del Carnaval, que constituyen en ese momento *un mundo aparte*, puesto que durante su desarrollo *a los “toto”* nadie los lleva encarcelados (53). De igual manera, señala el *gran parque de diversiones mecanizadas* de la zona de Retiro, cuyo funcionamiento se prolonga hasta altas horas de la noche, como uno de los espacios de sociabilidad únicos de aquel período que habilita la integración entre “vagos, cuenteros, ladrones, punguistas, buscas y adeptos al puto. También prostis, mecheras, gente común y siervas (vocablo que señalaba a la doméstica de la casa de familia), acompañadas de sus novios” (54). Funciona como una especie de sitio liberado del control policial donde el *levante*, entre quienes viven una sexualidad disidente, está vedadamente habilitado. Allí cerca, al costado del

⁴⁴ Se trata de una fuente que sirve de testimonio de la vida *marica* de la época. Puede circular teñida con una pátina de *divulgación científica*, pues se camufla bajo un título que refiere a la descripción propia de mitad de siglo hacia estas personas.

parque, sobre la calle San Martín, funciona “Sevilla Colmao”, tradicional *tablao* español donde se da cita la gente “caracterizada” de esa época. Asimismo, diferentes espacios escénicos componen ese mapa de la noche cultural porteña: cafés tangueros, cines, teatros, *boites*, cabarets-espectáculo y *music-hall*. Malva evoca algunos de ellos como específicamente dedicados al show musical y a la revista porteña: Apolo, Casino, Politeama, Comedia, Odeón y Variedades (54). Estas impresiones positivas de la chilena autoexiliada en Argentina dan noticia, a su vez, del contraste que observa entre esos primeros años de la década del cuarenta con lo que sucedería luego del advenimiento del peronismo. En su relato rememora:

Bajo el gobierno de Ortiz-Castillo, fue posible el pasaje de la tolerancia sexual que encontramos a nuestro arribo a la ciudad. Su tendencia fue catalogada como conservadora aunque el caso fue que los maricones pudieron vivir con libertad y exentos de persecuciones policiales. Luego, la política del país dio un vuelco trascendental al aparecer en escena dos generales archi-conservadores que pusieron en jaque al binomio presidencial mencionado, posibilitando años después la llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia. Estos generales fueron Pablo Ramírez y Edelmiro J. Farrell. (50)

Es esa *libertad vivenciada* a su llegada a la capital argentina la que todo el tiempo compara con lo que le sucedería desde la primera presidencia de Juan Domingo Perón en adelante y hasta el fin de la última dictadura militar⁴⁵.

Entonces, el escándalo de los cadetes y el ultraje público a Miguel de Molina conviven con ciertos puntos de fuga que las personas que querían expresar, festejar o experimentar la vida sexual disidente podían reconocer y habitar. Se *tolera* la presencia de las y los disidentes sexuales en ambientes

⁴⁵ Malva opina: “Se trató de un sistema que no toleró a la homosexualidad como modo de vivir, encuadrándola por ello en la agresión e instalando la homofobia social. (...) Este drama tiene su punto de partida en 1947, cuando Perón asume el poder y se prolonga a lo largo de todo su período hasta 1955. Sin embargo, luego de la caída de Perón tuvimos que soportar casi treinta años las normas represivas que siguieron vigentes y que fueron aplicadas a rajatabla por los distintos sistemas militares y por algunos gobiernos civiles de apariencia democrática” (60).

acotados y reducidos del circuito nocturno del espectáculo más marginal de la ciudad de Buenos Aires.

4.3) Apuntes sobre disidencia sexual durante los dos primeros gobiernos peronistas

Siguiendo la cronología histórica podemos considerar que, amén de gestos como el Evita dando asilo a Miguel de Molina durante la primera etapa peronista en el país, las grandes redadas construyen el recuerdo más difundido del imaginario social en torno a las dos primera presidencias de Perón. O sea, a pesar de esos gestos favorables hacia algunas personalidades de la cultura que manifiestan públicamente su sexualidad disidente (otro ejemplo cercano a Eva es Paco Jamandreu⁴⁶), lejos están las dos gestiones justicialistas de carecer de conflicto sobre sus políticas públicas en relación con el tema. Nuevamente es el relato de Malva el que contrasta los casos de los *protegidos* del peronismo (De Molina y Jamandreu), con otros que tuvieron que exiliarse del país como Alfredo Alaria (bailarín y coreógrafo) y Mario Calderón (español que actúa en el teatro Avenida bajo el apodo de “el gitano señorito”), y da cuenta, además, que hacia fines del año 1952 y comienzos del siguiente le toca vivir, en persona, la razia “más amplia e inhumana de la que se tenga memoria” (2010:95). No es curioso, que todavía en 2010, rememore aquel período destacando que “Es preciso que se sepa el *via crucis* al que fue sometido el homosexual durante el peronismo y los gobiernos que le sucedieron” (60).

⁴⁶ Francisco Vicente "Paco" Jamandreu (1925-1995), diseñador y vestuarista argentino que trabaja para artistas famosas del cine (incluyendo a Eva Perón). Aunque goza de cierto favor por parte de Evita ello no impide, por ejemplo, que cuando en un momento la llama desde una comisaría para pedir ayuda la respuesta que recibe es “jódase por puto” (PERLONGHER, 2008b:29).

En el estudio titulado “Amorales, patoters, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”, los historiadores Omar Acha y Pablo Ben (2006) dan cuenta certera de esa conflictividad. El artículo señala la *homofobia latente del peronismo*⁴⁷ como la cara opuesta del espejo del fenómeno generado en el movimiento militante al que denominan *homoerotismo de la constitución populista de sujeto colectivo*; la misma se expresa con virulencia y de modo masivo en el momento álgido de enfrentamiento con la Iglesia católica, en 1954 (2006:223). Hacia el final de la primera presidencia de Perón, la actividad antihomosexual de la policía se incrementa y empiezan a surgir representaciones en torno a la formación de grupos de *amorales* a los que se les atribuyen los *tópicos habituales* en el *pensamiento conspirativo*, abonando un imaginario sobre el hostigamiento que los homosexuales ejercen sobre los heterosexuales y, en especial, sobre los jóvenes (240-241).

Aclaremos que el artículo reúne información crucial por lo cual lo destacamos aquí en tanto ofrece una perspectiva lúcida en su reflexión sobre la historia, aunque debemos aclarar que nos diferenciamos del mismo en su uso inadecuado, a nuestro entender, del término *queer* como adjetivación (ej. gente *queer*, sociabilidad *queer*, etc.). Por otro lado, es necesario señalar las fuentes literarias que los autores toman como retratos de aquella época: las autobiografías de Paco Jamandreu, Miguel de Molina y Juan José Sebreli; el

⁴⁷ “La masculinización de una clase obrera que se peronizaba delimitó a los *amorales* como un grupo singular extraño al *pueblo*” (ACHA y BEN 2006:247).

cuento *La narración de la historia* (1959) de Carlos Correas y la novela *La brasa en la mano*⁴⁸ de Oscar Hermes Villordo.

En su relato de la historia de la homosexualidad en la Argentina, el emblemático activista Carlos Jáuregui ratifica lo dicho al narrar lo experimentado por muchas personas con identidades sexuales disidentes durante 1954 y 1955, cuando en pleno conflicto con la Iglesia, el segundo gobierno peronista desata una *verdadera cacería de homosexuales* como *pretexto para legalizar la prostitución femenina* (1987:165). Juan José Sebrelli, en el documental *Rosa Patria* (LOZA, 2008), testimonia algo semejante. El estudio de Omar Acha y Pablo Ben señala que:

El conflicto con el catolicismo alrededor de los temas del parentesco y la sexualidad propició hacia 1954-1955 una persecución que reveló, es cierto, la relevancia de la cuestión de la prostitución, pero se inscribía en una problemática sexual y política mucho más honda (...) Los homosexuales tuvieron un lugar simbólico importante en el asunto porque eran lo *otro* que excedía al familiarismo peronista y al católico. Por eso constituyeron el gran peligro que todos los sectores buscaban neutralizar (2006:248).

Ambos bandos, católicos y peronistas, coinciden en señalar la patología social que la *amoralidad* de las y los disidentes sexuales alimenta; sendos grupos excluyen a estas personas con similar saña, porque son “una expresión identificable de una preocupación más honda y menos discernible: el de la imposibilidad de una sexualidad retenida en el marco de la familia nuclear” (243).

Hacia el fin de su segunda gestión de gobierno, el peronismo instala con vigor a todas las disidencias sexuales en un lugar de *otredad*, si bien, como veremos a continuación, esa ubicación de lo *otro* diferente de lo *normal* desborda el contexto histórico del peronismo. Hacia la mitad de la década del

⁴⁸ La escritura data de 1962 pero se publica dos décadas más tarde; “según el autor afirma en una entrevista posterior, fue un intento de describir su vida como homosexual bajo el peronismo” (ACHA y BEN 2006:230).

cincuenta, se reconoce esa emergencia todavía vigente con virulencia instalada en expresiones de lo más diversas.

En líneas generales, y haciendo un repaso de lo dicho, durante el primer peronismo se continúa el sentido conservador de la década de 1930 en lo relativo a la sexualidad. En ello se observa la herencia cultural más profunda derivada de la *campaña hegemónica integrista* de los años treinta: el discurso católico aunado al saber médico-psiquiátrico operando como *nervio argumentativo de la homofobia* (ACHA y BEN, 2006:241). Aún así, durante los años 1946 y 1952 se promueve la renovación de las costumbres, evidenciada en la transformación urbana que incentivan las novedades sociales y culturales de la posguerra (223).

En todo lo dicho, nos interesa enfatizar el rol central que opera en el país la Iglesia Católica, durante décadas, influyendo la toma de decisiones de civiles y militares. Tal es así que la concentración de una multitud en pos de celebrar el día de *Corpus Christi*, el 8 de junio de 1955, se convierte en una marcha hacia el Congreso donde se destacan las voces de un numeroso grupo de fieles gritando consignas contra el gobierno de Perón. Se trata de la clase media que apoya esta conspiración conservadora-liberal, respaldada por la moral católica (SEOANE, 2004:83). De esta manera, un evento religioso, que deviene en suceso político, enciende un despliegue de marchas opositoras que culminan con un inaudito y feroz bombardeo a la Plaza de Mayo que extermina a 300 personas, aunque falla en su objetivo primordial de asesinar al presidente. De este modo macabro, se instala, el día 16 de mayo de 1955, la autodenominada *Revolución Libertadora* en el Poder y cercena la posibilidad, siquiera, de nombrar a Perón o a su movimiento. La disidencia política está

prohibida y la Iglesia comulga con ello; la disidencia sexual es perseguida y el catolicismo nacional dice: amén.

4.4) Fisuras del paradigma establecido a través de un caso: Tennessee Williams en Buenos Aires, presencia renovada, censura que se reitera, homosexualidad que se silencia.

En las décadas del cuarenta y cincuenta, los discursos contra-hegemónicos que aparecen de forma específica para tratar de visibilizar otras perspectivas referentes a la sexualidad no conforman un corpus ni orgánico ni suficiente para generar un debate, porque se enmarcan, para garantizar su existencia, en el paradigma vigente. También, claro está, porque surgen de esa misma cultura y no incorporan herramientas críticas de mayor envergadura. Entre estas experiencias podríamos citar los estrenos argentinos de los textos dramáticos de Tennessee Williams⁴⁹.

La presencia de puestas en escena basadas en la dramaturgia del autor norteamericano es constante y renovada en la capital argentina. Las fechas de sus estrenos en Estados Unidos no se alejan en demasía de las puestas locales de esos mismos textos dramáticos. Sandra Messinger Cypess entiende que las y los espectadores de Argentina tienen “la misma idea de progresión artística de Williams que sus compatriotas” (1996:47). Aún con toda la conocida apertura a la diversidad sexual que habilitan las lecturas del teatro de Tennessee Williams ciertamente no escapan del paradigma vigente en Occidente que victimiza a las personas que se identifican con sexualidades

⁴⁹ Para acceder a un recorrido por los estrenos de la dramaturgia de este autor en el país recomendamos el artículo de Sandra Messinger Cypess “Tennessee Williams en Argentina” (1996: 47-60).

disidentes, cuya imposibilidad de acceso a la felicidad se reitera como letanía en sus diferentes textos.

Desde 1947, cuando *El zoo de cristal* llega a un escenario porteño, a escasos tres años de su éxito en Broadway, la mayor parte de las puestas en escena locales son consecutivas a los estrenos mundiales de los textos dramáticos de Tennessee Williams en el país de procedencia. Destacamos el estreno, en 1956, de *El gato sobre el tejado de zinc caliente* (si bien no es el nombre con el que la traducción castellana se hará más conocida está habilitado por la ambigüedad que opera en el original, *Cat on a Hot Tin Roof*⁵⁰, cuyo sujeto no especifica género (gato/gata) del mismo modo que no es directo en la referencia hacia cuál de sus personajes alude). Esta puesta en escena de Francisco Petrone⁵¹ aviva una discusión en el interior de la comunidad teatral y, más tarde, sufre la censura.

Detengámonos en el primer punto. Una polémica surge a partir de la crítica de la puesta en escena que publica el semanario *Esto es* anunciando su estreno. En ésta su autor, quien firma como Yim, enfatiza que el tema central es la homosexualidad del protagonista y, sobre el tópico, el autor opina que:

Esto ya da la pauta de una extremada limitación. La problemática no afecta en modo alguno a la especie ni a determinadas sociedades o épocas, sino a seres muy particulares (...) Si el propósito del autor fue trascender el problema de la homosexualidad a un terreno más amplio, cual (sic) sería el de las relaciones amistosas y sexuales entre los seres humanos, hay que convenir que no alcanzó sus objetivos (1956a:40).

Lo curioso es que plantea esta cuestión señalando una inversión de género cuando afirma que Brick, el protagonista en cuestión, “es, en esencia, un

⁵⁰ La fecha de su estreno norteamericano data de 1955.

⁵¹ Durante la etapa peronista, este actor vive en México y allí produce una puesta en escena de este texto bajo el nombre *Un gato sobre el cálido tejado*. Su versión de Buenos Aires no usa aquel título mexicano sino que sigue la línea de la traducción de María Luz Regás. Se estrena el 28 de marzo de 1956 en el Teatro Odeón. Entre las y los intérpretes se hallan: Inda Ledesma, Francisco Petrone, Duilio Marzio, María Esther Duckse, Martha Quinteros, Jorge Larrea. Decorado: Mario Vanarelli y Germen Gelpi.

personaje femenino. También él, como ellas, simboliza un estado de pureza, una ansiedad de lirismo, una especie de jerarquía espiritual superior” (40). Afirma que este personaje central reemplaza en este texto dramático a las heroínas de las producciones anteriores del dramaturgo. Señala a Williams como defensor del feminismo “no en el plano sociológico, que no interesa, sino en la medida que exalta las virtudes espirituales de la mujer” (40). Si bien destaca a esta puesta como el espectáculo *más equilibrado y armónico* en lo que va de esa temporada, es feroz en su crítica a la dramaturgia⁵² y a la elección del tema central. La crónica elogia la labor de Petrone como director y como intérprete. Destaca la interpretación de la pareja central, a la que dan vida Ina Ledesma y Duilio Marzio. De este último subraya que “configura toda una revelación teatral (...) Su Brick, personaje tortuoso, de difícil traslación dramática, encontró en él a un inspirado intérprete” (40).

Al mes siguiente, bajo la firma “R.S.F.”, *Esto es* publica una carta de lectores, elevada al rango de nota, en la sección de teatro, cuyo autor polemiza con Yim:

No estoy de acuerdo que el problema *esencial* de la obra sea la homosexualidad de Brick, el problema que aquí se debate es bastante más profundo y aflora *con motivo* de la homosexualidad (...) Pero tanto en Brick, como en Maggie, como en papá William el problema *esencial* es el de la vida misma tan inseparable del problema de la muerte misma (...) Y Williams afirma esa voluntad de vida en el viejo que no ha perdido el impulso de copular, en la mujer que reclama un hijo y que lo obtendrá en Brick que sucumbe a estas fuerzas portentosas de la especie (1956c:35)

En la misma página, el semanario adjunta la respuesta de Yim a R.S.F. en la cual el crítico reafirma su postura, no dialoga con el lector, sino que se defiende de lo que, en lugar de ver como intercambio de ideas, observa como ataques.

⁵² De la escritura, especifica que: “A toda esa profusa y escabrosa línea temática, Williams la apuntala con abundantes y falsas argumentaciones laterales: idealización de la amistad entre seres del mismo sexo, negación del matrimonio (ninguna de sus parejas llega al altar) y acentuación, hasta lo exasperante, de la eterna lucha entre los sexos” (40).

Sobre el segundo punto, la censura, las fuentes consultadas la ubican en el '56, a excepción de Alberto Wainer (2010) que sitúa el caso en 1955, a nuestro entender erróneamente. Debemos recordar el contexto golpista de la época: ya sin Lonardi como cabeza (quien había iniciado su gestión con la consigna “ni vencedores ni vencidos”), pero sí bajo el mando del general Pedro Eugenio Aramburu. Las publicaciones que utilizamos como fuente, *Esto es y Talía*, divulgan una imagen positiva de la llamada *Revolución Libertadora*. Sin embargo, lejos de un tono obsecuente, el gobierno de facto, presentan sus críticas. En este sentido, es muy claro el ejemplo que, a continuación, desarrollamos para hablar del tópico de la censura. La nota editorial del número 16 de la revista teatral *Talía*, que había celebrado el derrocamiento de Perón tres números antes, le reclama a la *Revolución Libertadora* un cambio en sus políticas de control discursivo del campo artístico. Para hacerlo, elogia primero las virtudes de la *libertad* reconquistada por el gobierno de facto:

La Revolución de setiembre se hizo para reconquistar la Libertad. Y, si en algunos aspectos esta Libertad todavía no brilla en toda su plenitud, ello tiene su justificada razón en la amenaza que representa para el gobierno Revolucionario y para la tranquilidad de la población la actividad de ciertos grupos. No obstante, esa limitación de la libertad no puede existir en el campo de la creación artística (STEVANOVITCH, 1956: 1).

Y señala el caso en cuestión

Se lanzaron ávidos, esta vez sobre el teatro: *El gato sobre el tejado de zinc caliente* fue quien recibió los sacudones. Se pidieron cortes, porque la calificación de “espectáculo prohibido para menores de 18 años”, pareció insuficiente. ¿Hasta cuándo se abusará de nuestra paciencia? ¿Por qué Buenos Aires debe seguir los pasos de Madrid y ser todavía la ciudad en la que se queman libros y se prohíben películas? ¿Acaso estos señores no comprenden que no se pueden ocultar los problemas de la vida a los jóvenes modernos? Nunca dio buen resultado la táctica del avestruz, porque ignorando no se soluciona nada (1).

No se precisan las características de la censura sufrida por la puesta en escena, su tiempo de duración o sus características específicas. Wainer caracteriza el episodio con el mote de *intentos de censura* y describe *una suspensión temporal* (2010:234). Lo cierto es que desde abril, cuando sale la nota de *Esto Es*, hasta la presente fechada en el mes de julio, las funciones se desarrollan, por lo menos, por varias semanas.

En ese mismo número, la revista se avoca a la puesta en escena de este texto de Tennessee Williams; se le dedica un suplemento completo, que por cierto no es demasiado elogioso de la misma. El primer análisis que allí se lee evita cualquier referencia al tema de la *homosexualidad* que esta obra presenta.

(...) *El gato sobre el tejado de zinc caliente* –título que una versión menos desmañada pudo alivianar a nuestro oído— participa de algunas de las constantes de la producción de Williams: una simbología a menudo ingenua, de la que los títulos son siempre claros exponentes; un hurgar desesperado de los personajes en pretéritas dichas que no fueron tales sino espejismos de la constante angustia de vivir; un sentimiento obsesionante del sexo y la normal evasión, por medio del alcohol, para quienes han tomado contacto con la verdad” (ROLLA, 1956: 31)

En el siguiente apartado del suplemento, firmado por Juan Carlos Frugone, se enumeran las puestas anteriores del autor en la capital del país; sin embargo, la mirada del periodista también es crítica con el norteamericano al afirmar que “Tennessee Williams dejó la magia y se quedó con la soledad de sus personajes” (1956:33). El autor no oculta su decepción ante este nuevo drama, ya que no construye uno de esos personajes femeninos *excelentes* que su dramaturgia previa supo revelar y sostiene que *ellas* “se reencarnan ahora en Brick” (33), reiterando la lectura que meses atrás publicara Yim. Frugone desvaloriza lo que reconoce como un procedimiento que, así como torna femenino a Brick, hace masculina a Margaret, que, en sus palabras, “es un Stanley Kowalski más astuto” (33). Lo que es notable es que la

argumentación que despliega para justificar su enfado, lejos de ser usada para indagar en la crítica social que Williams efectúa a la institución matrimonial en particular y a la pareja heteronormada en general, sólo opera como desvalorización de la calidad artística del texto en cuestión. Señala con cierta lucidez este intercambio genérico de los personajes de la pareja central, pero el heterosexismo de la subjetividad de Frugone es más fuerte que el agenciamiento *queer* del norteamericano. Es importante observar, por tanto, cómo estas fisuras desde el interior del paradigma dominante no son leídas por tod@s.

En último lugar, queremos señalar algo de la dramaturgia de Williams que nos permitirá adentrarnos en el tema que desarrollaremos en el apartado que sigue: a saber, el tópico del *asco*. El mismo se reitera en las propuestas de Williams y aquí lo ilustraremos mediante dos ejemplos.

En *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, el consumo alcohólico de Brick no es más que una herramienta para poder evadirse del *asco* que siente por sí mismo, por haber amado a un hombre, Skipper, y no haber tenido el valor de hacerse cargo de esa situación; de igual manera, este personaje protagónico manifiesta repulsión hacia los antiguos habitantes de la mansión en la que se encuentran: dos hombres que se amaron y envejecieron juntos.

En *Un tranvía llamado deseo*, durante un encuentro personal entre Blanche y Mitch en el marco de una escena romántica entre ambos, se despliega una evocación central en plano semántico de ese texto dramático: Blanche narra el suicidio de su jovencísimo marido, Allan, motivado por la expresión de su *asco*. En 1951, a la par que se da a conocer la puesta en

escena de la compañía de Diana Torrieri en lengua italiana, Buenos Aires accede a la primera traducción⁵³ española del texto donde lo que rememora

Blanche se lee de este modo:

Era un niño, nada más que un niño, cuando yo era una muchachita aún. A los dieciséis años, descubrí... el amor: De golpe y en forma muy completa, demasiado completa. (...) En aquel niño había algo de distinto, una nerviosidad, una suavidad, una ternura que no parecían las de un hombre, aunque distaba de ser afeminado... Y, con todo... aquello estaba allí. Acudí a mí en busca de ayuda. Yo no lo sabía. ¡No supe nada hasta después de casarnos, cuando nos fugamos y volvimos y sólo adiviné que yo no había logrado satisfacerlo en cierta forma inimaginable y no podía darle la ayuda que él necesitaba, pero de la cual no podía hablar! (...) Luego, lo descubrí. En la peor forma imaginables. Entrando repentinamente en una habitación que creía vacía... y que no lo estaba, porque había allí dos personas... el niño con quien me había casado y un hombre mayor que él, que era su amigo desde hacía años. (...) fingimos que no se había descubierto nada. Sí, todos fuimos en automóvil al casino del lago Moon, muy ebrios y riendo sin cesar. ¡Bailamos "La Varsoviana"! (...) Repentinamente, en plena danza, el niño con quien me había casado se zafó de mis brazos y salió corriendo del Casino. Unos instantes más... ¡Y sonó un tiro! Salí a toda prisa (...) ¡Él, metiéndose un revólver en la boca había disparado volándose... la tapa de los sesos! (*Desfallece, se cubre el rostro.*) Fue porque en la pista de baile... no pudiendo contenerme, yo le había dicho de improviso: "¡Lo se! ¡Lo he visto! ¡Me das asco! (WILLIAMS, 1951:93)

Esta escena, censurada en la versión cinematográfica, revela este vínculo entre lo revulsivo que puede resultar para ciertos sectores sociales acomodados descubrir sexualidades no-heteronormativas en sus miembros; a la vez, la circulación de este y otros textos del norteamericano, con alta significación en el teatro en Buenos Aires, da cuenta de la circulación de una discursividad con guiños hacia los colectivos de personas identificadas con sexualidades disidentes, aunque todavía con una cuota de destino personal signado por la tragedia de esa misma *condición*.

⁵³ Es editada por Losada junto a *El zoológico de cristal* y *Verano y humo* con traducción de León Mirlas y Manuel Barberá.

5.) La pertenencia de clase y el asco

Desde el inicio del siglo XX se reitera el tópico del *asco* manifestándose en diversas discursividades sociales: una expresión de la otredad ajena a lo *propio*. Si en los albores del siglo opera el *titeo* en el interior de la “teatralidad social decimonónica”, algunos ejemplos previos a la década del sesenta evidencian la presencia discursiva de otro mecanismo semejante de una exclusión que se repite. En efecto, el *asco* que muestra Clara en *Los invertidos* o el que experimentan los personajes de Tennessee Williams antedichos también puede rastrearse en otros dos ejemplos de la dramaturgia nacional durante la década del cincuenta, *La lombriz* (1950) de Julio Imbert y *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias, así como en un ensayo teatral *El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957) de Domingo Casadevall. Previo a adentrarnos en el análisis de éstos, haremos algunas consideraciones conceptuales.

5.1) Mecanismos para garantizar la exclusión: factor asco y basurización

La clase media es representada de modo reiterado como depositaria del *asco* que las sexualidades disidentes generan en sus miembros. Se trata de una clase en formación que algunos dramaturgos de comienzo de siglo XX como Gregorio de Laferrère, Florencio Sánchez o Federico Mertens empiezan a representar, aunque el término todavía no alcance un uso extendido hasta la década del 30 (ADAMOVSKY, 2009:219-226). Goza de privilegios frente a

otras clases y se autoproclama portadora del discurso moral de la sociedad toda.

El texto de *Los invertidos* deja en evidencia la hipocresía social de esa clase privilegiada, por medio de la familia del Juez. Clara y su hijo Julián manifiestan el *asco* de modo explícito. Es curioso que el sentirse asqueado/a será una iteración en varios otros textos puestos en escena en Buenos Aires. Ciertas lógicas del siglo XIX se muestran como persistentes en aquel 1914 en el que sucede la acción construida por González Castillo, a saber, la distinción decimonónica entre “gente decente” y “plebe” (ADAMOVSKY, 2009:20). Ese corte social queda representado en el texto dramático, no únicamente en los dos estratos de personajes por sus roles sociales (criada-esposa, etc.), sino, principalmente en la *decencia* de los comportamientos que se otorgan a la *visibilidad pública* frente a aquellos que sólo suceden en la oscuridad y ni siquiera deben ser sugeridos o imaginados. Hablamos de una representación que insiste en su persistencia desde inicios del siglo XX, pero ¿a qué nos referimos con ella?

El *factor asco*, tal como lo denomina Rocío Silva Santisteban (2009), utiliza el recurso de la *basurización*⁵⁴ *simbólica* del otro/ de la otra para lograr el objetivo de *evacuarlo/a*. No deja de ser curioso que los miembros de una comunidad se rechacen entre sí adjudicando enorme peso a una emoción culturalmente construida, denominada *asco*, la cual permite calificar a los *otros* como *subalternos* con la finalidad de construir un *nosotros* apartado de

⁵⁴ “El término *basurización* es un neologismo al que se echa mano para calificar una acción, la de *basurizar*, que siempre está relacionada con la idea de *echarle basura* o *convertir en basura* a una persona u objeto. Proviene del intento por convertir en verbo el sustantivo *basura* (*basurizar*) y de hecho en la construcción de su significación dicta alguna importancia la cercanía de otro término: contaminación. La *basurización*, por lo tanto, es un proceso, un accionar en relación con algún objeto o sujeto, e implica un grado de pasividad del objeto o sujeto que se negaría, si pudiera, a convertirse en desecho por efecto de sentido (SILVA SANTISTEBAN, 2009:61).

aquellos a quienes se considera *sucios* y *contaminados*. (17) Al mismo tiempo, el asco opera como medida política para juzgar el accionar propio y ajeno.

En el repaso de los diversos pensadores que reflexionan sobre el tópico reseñados por Silva Santisteban (23-52) se argumenta que el *asco* no es una sensación que aparece *pura* puesto que siempre se la percibe matizada o exacerbada por otras (53). A su vez, se da cuenta de que la constitución del asco es compleja y, al mismo tiempo, paradójica, dado que puede repeler tanto como atraer (55); se trata de una *emoción ambigua*, de allí su *atractiva perversidad*. El asco pone límite a lo peligroso, a lo abyecto; emerge como una *sensación aversiva* “producto del contacto personal y sorprendente con un objeto o sujeto que provoca rechazo y atracción a su vez, debido a un extraño temor a que este pueda contaminarnos” (155). Su aparición facilita la construcción de *alteridades basurizadas*.

El vínculo entre pertenencia de clase y el asco por lo *bajo* queda explicitado en un texto titulado *The politics and poetics of transgression*, en el cual Stallybrass y White (1986) sostienen que el *sujeto burgués* es definido y redefinido en función de lo que excluye o señala como *bajo*, en tanto *sucio* y *repulsivo*⁵⁵. Dado que nosotros no trabajamos sobre el concepto de sujeto burgués que trae a colación la cita, aclaramos nuestro interés en la misma cuando señala la pertenencia a una clase determinada y su mecanismo para generar exclusión. Para el contexto local (y epocal) podemos reconocer algo

⁵⁵ En la cita, en su idioma original, se lee: “the bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion or what it marked as ‘low’ –as dirty, repulsive noisy, contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity. The low was internalized under the sign of negation and disgust” (STALLYBRASS y WHITE, 1986:191).

semejante en las apreciaciones sociológicas de Juan José Sebreli⁵⁶ cuando, en su capítulo dedicado a la clase media⁵⁷ en Buenos Aires, destaca que

bajo el odio, el asco y la ira que el homosexual inspira en el *pequeñoburgués*, debemos ver una secreta envidia, la tentación permanente reprimida que la homosexualidad representa para una clase de desajustados sexuales, a la vez que la búsqueda obsesionada de un chivo expiatorio que les permita desviar la atención de sus propios conflictos sexuales ([1964]1965:84-85)

La cita aparece en el capítulo que le dedica a la clase media; Sebreli considera con el término *pequeñoburgués* a los integrantes de la misma cuya característica primordial es la hipocresía. Señala que para este sector social la reputación y la apariencia son centrales⁵⁸.

5.2) *La lombriz*

Definida por su autor, Julio Imbert, como una *comedia dramática en tres partes y seis tiempos*, *La lombriz* (1950) narra las cavilaciones de un hombre a quien lo angustia un momento de su pasado donde manifestó inclinaciones sexuales por otros hombres. Pero, a diferencia de la complejidad psicológica de Brick (el personaje de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*), cuyas cavilaciones se aúnan a las acciones que el texto propone otorgándole una estructuración sumamente sólida al drama, el conflicto que

⁵⁶ Se trata del emblemático ensayo *Buenos aires, vida cotidiana y alienación* (SEBRELI, [1964]1965) que construye una mirada sociológica –bajo la lupa del marxismo y la filosofía de Sartre— que divide en clases a la sociedad porteña. El libro tiene un precedente emblemático en *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz, texto al Sebreli que critica porque, a su entender, confunde una *clase social* con el *ser argentino* (MELO 2011:197-205).

⁵⁷ Titula a sus capítulos con los estratos sociales que describe: “Las burguesías” (23-66), “Clase Media” (67-112), “Lumpen” (113-149), “Obreros” (151-189). El dato no es menor tanto por la popularidad que la circulación de ese ensayo obtiene en los sesenta, así como porque da cuenta de la familiaridad de las ideas de Marx y Sartre que atraviesan a la cultura argentina del período.

⁵⁸ “En esas condiciones, resulta la principal víctima de la represión puritana antisexual que constituye uno de los pilares fundamentales de la sociedad patriarcal burguesa y cristiana. Vemos así como, durante los gobiernos de Frondizi o Guido, cuyo único apoyo civil reside en ciertos sectores de la clase media, se lleva a cabo una vastísima campaña moralizadora, un espionaje policial de la vida privada (...) La clase media ha interiorizado a tal punto los tabúes de la moral burguesa, que acepta y aprueba las mismas leyes que provocan sus frustraciones y su profundo desajuste sexual, del mismo modo que toma partido a favor del sistema económico que la explota” (SEBRELI, [1964]1965:76-77)

construye el dramaturgo argentino sólo queda expuesto discursivamente para tratar de explicar un fenómeno cuyos personajes (y autor) no parecen comprender del todo. Estrenado en la ciudad de Rosario en 1951, aunque su escritura está fechada un año antes, el texto llega, más tarde, al Teatro del Pueblo en Buenos Aires.

La obra se estructura a partir de la crisis que atraviesa un matrimonio de intelectuales, la cual se basa, fundamentalmente, en aquello que atormenta al esposo, Don. El texto ilustra esos conflictos interiores de Don consigo mismo a través de distintas *máscaras*, aspectos suyos que aparecen por el espejo donde se mira: así conocemos a Don de la Muerte, Don Sodomita⁵⁹, Don Bueno y Don de los Males Menores. La ambigüedad de estas conversaciones a través del espejo sugiere inclusive, que su esposa, Doña Casta, también sea una construcción mental. El único personaje ajeno a este sistema es un muchacho que aparece brevemente en la obra.

El autor acota que Don va vestido con ropas divididas en dos colores verticalmente, blanco y negro, buscando construir una alegoría de su dualidad; asimismo, la aparición en escena de otras facetas de Don multiplicadas en *máscaras* refuerzan esta idea que intenta exteriorizar de modo tosco su psicología.

Por estos caracteres alegóricos es que el texto se acerca bastante al género teatral conocido como *moralidad*, con el cual se describe a las obras dramáticas medievales de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora cuyos personajes son abstracciones y personificaciones. Las mismas resultan alegóricas del vicio y la virtud. Su intriga resulta

⁵⁹ Sobre esta máscara Imbert acota "Don Sodomita es, en realidad, una mujer joven, y viste las mismas ropas que Don" (1950:33).

insignificante y pendular, entre lo patético y lo enternecedor. La acción es una alegoría que muestra la condición humana comparándola a un combate incesante. (PAVIS, 1998:300) Y, si bien Imbert no trabaja inspirado en un tópico religioso, sí trasluce una intención moralizadora.

Por si la alegoría no fuese suficiente para ilustrar al conflicto que atraviesa al protagonista, Doña Casta expresa de modo llano y directo, en su valoración despreciativa del marido, una serie de argumentaciones para poner en palabras ese conflicto que lo atraviesa. Esto se hace manifiesto cuando habla con su esposo, momento en el que podemos decodificar el paradigma desde el cual juzga: “Te tolero. Eso es ya reconocerte mucho (...) no aguantaría a mi lado a un hombre que no lo fuese íntegramente (...) te despreciaría si no fueses enteramente varonil” (IMBERT, 1950:7). Su discurso marca un movimiento pendular entre tolerancia e intolerancia marcando, de modo claro, la posición de privilegio del personaje de Doña Casta ya que, quien tolera, siempre se ubica en un lugar superior para juzgar aquello que es *tolerado*.

Del mismo modo que Casta desprecia a los hombres poco varoniles, Imbert construye a su protagonista con rasgos indiscutidamente misóginos (reforzando un estereotipo difundido de los varones homosexuales que eligen esa *condición* por su misoginia congénita). De igual forma, la obra testimonia una serie de discursos que circulan en esos años sobre los disidentes sexuales para la mirada heterosexista que Casta porta:

Doña Casta: (...) Hombres que no lo son íntegramente, porque desperdician la semilla de la siembra sagrada... ¿son mujeres? ¡Ni siquiera tampoco lo son! Y esa es la mayor vergüenza... Porque están incapacitados para la maternidad que nos sublimiza (sic). No contribuyen en nada a la vida. (...) Sus semillas son gérmenes muertos, y la especie no les debe nada. Se burlan de sí mismos, porque burlan la naturaleza... (29)

El hombre que ha caído una vez de esa manera ha cambiado su esencia, ha perdido su sexo para siempre (...) ¿Has caído tú de ese modo alguna vez? (...) Porque si has caído tú de ese modo (...) húndete bajo tus propios pies, pídele a la tierra que te trague (31)

Hacia el final del texto dramático, Casta incorpora una teoría con tintes de psicoanálisis de vulgata que entiende que:

Los asesinos, los grandes ambiciosos, los homosexuales, son hombres en estado de latente niñez. Y lo malo es eso: no ahogar el niño a tiempo, no saber ser hombre a la hora debida. Sí, lo malo es eso: arrastrar dentro de uno (...) todas aquellas terribles manifestaciones de la infancia. Pero en el niño es perdonable, porque el niño no razona. (...) Pero el hombre, no. El hombre tiene la obligación de pensar (61)

Los discursos de la esposa evidencian este procedimiento de *basurización* del otro que habilita el *factor asco*. En la degradación de lo que resulta ajeno, en remarcar lo *bajo* de los demás aparece la clave para sentirse superior. Se trata en este caso de una mujer culta cuya inteligencia racionaliza el deseo; está dando a entender que, cualquier persona, más allá de su identidad y de todo lo que sienta o desee “tiene la obligación de pensar” (61) ubicando, así, al raciocinio por encima de cualquier otro plano de la humanidad.

El título de la obra se justifica en el interior de la misma. Don Sodomita explica “La conciencia es terrible, dolorosa, cuando queda viboreando con vida, como el pedazo, el extremo cortado de una lombriz” (44), texto al que continúa una acotación del autor sumamente literaria (y poco practicable) que sugiere que a Don “se lo ve como ‘una especie de gordo gusano humano, amontonado y recogido sobre sí mismo, que se siente presa de una lenta catástrofe, en la que no comprende y no puede nada.’” (44) Y, más avanzado el texto, en un extenso soliloquio, el protagonista se vuelve a identificar con esa imagen

¿qué soy? ¿qué soy yo? Acaso sea despreciable como... un lombrigón. Eso: una lombriz. Pero... ¿qué es una lombriz? Una lombriz es algo sucio, que repugna..., algo que vive, que late enterrado... ¡No! ¡No! (...) Aún las lombrices tenemos algo puro... Es cuestión de saber mirarnos (50)

Vemos nuevamente la figura del asco experimentada por el protagonista animalizado en la imagen de una lombriz.

Ahora bien, para su época este texto presenta un grado de novedad importante al desplazarse del estereotipo del homosexual afeminado y mostrarlo como un hombre casado, culto cuya vida interior puede ser una tormenta. Lejos también de una imagen de patetismo, que es rastreable en otras propuestas, Imbert puede habilitar una reflexión en torno a las personas atravesadas por la disidencia sexual y el conflicto al enfrentarse a un sistema heterosexista, aunque no logra escapar del tono trágico y victimizador propio de la matriz que su texto empieza a agrietar.

5.3) *Ser un hombre como tú*

El sino trágico de los hombres que aman a otros hombres se repite como tópico recurrente en la literatura occidental, en general, y en la argentina, en particular (MELO, 2011), vinculada, muchas veces, a figuraciones del *exterminio* (GIORGI, 2004). Un caso importante de ello, que traemos como uno de los textos que en este apartado analizamos, lo constituye la publicación de *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias que se inserta en ese modelo paradigmático, además de reiterar el tópico del asco que venimos analizando.

A pesar del subtexto trágico y *homofóbico* que lo atraviesa, lo ubicamos en el interior de ese proceso de cambio en las matrices representativas. Este señalamiento se basa en dos puntos. El primero es que lo publica Tirso, editorial fundada el año anterior por el hermano del autor,

Abelardo Arias⁶⁰. Tirso se encarga, desde 1956 a 1965, por lo menos, de ser un faro difusor de la literatura homoerótica (nacional y extranjera) en Argentina. Como bien señala el investigador Jorge Luis Peralta, la editorial “es otro ejemplo de transgresión en un panorama político y social poco favorable” (PERALTA, 2011:131). Tirso visibiliza los quiebres en el interior del paradigma acaecidos en el campo de la literatura en general y de la literatura dramática en particular. En segundo lugar, a pesar del discurso homofóbico que veremos que este texto pone crudamente en primer plano, habilita un sesgo homofílico subyacente en algunos pequeños detalles.

Para comprender estos caracteres homofóbicos de la propuesta y las vetas homofílicas de su discurso, debemos analizar en detalle el texto dramático. Comencemos por señalar que, en una didascalia introductoria, Juan Arias especifica, acerca de la representación escénica del protagonista, que

La apariencia de Jorge Amezaga en ningún modo deberá ser exagerada. Por el contrario, su figura tendrá que ser tratada con el mismo criterio y medida con que se realicen los restantes personajes. Jorge deberá dar en escena, la sensación de “ser un hombre como los demás”. Con respecto a Ignacio Benavidez, podrán acentuarse los signos exteriores de la anormalidad que padece –voz, gestos, ropas—, sin incurrir en la exageración (1957:12)

Este lineamiento entorno de las características representacionales, que el autor pretende para estos personajes, da cuenta de esa matriz de representación hegemónica que tiende a escenificar a los disidentes sexuales desde estereotipos injuriosos o *maquietas* rígidas. De no ser así, la aclaración del autor sobre uno de los protagonistas de su texto sería fútil. Por cierto,

⁶⁰ “Abelardo Arias, fundador de Ediciones Tirso, nació en Córdoba y vivió casi toda su vida en Buenos Aires, ciudad en la que falleció. Su carrera literaria se inició en 1942” (PERALTA, 2011:133); “La homosexualidad aparece tratada tangencialmente en *Álamos talados* [1942], *La viña estéril* [1969], y *El gran cobarde* [1956], y ocupa una de las principales líneas narrativas de *De tales cuales* [1973]. Sin embargo, su obra no ha sido objeto de lecturas gays o *queer*. (...) a Arias parece definirlo cierta ambigüedad con respecto al tema homosexual, dado que su escasa presencia en lo que escribió contrasta considerablemente con los textos traducidos y editados en Tirso” (134).

nada aclara sobre la representación de los demás personajes. Arias cuestiona la manera estereotípica para llevar a un escenario la disidencia sexual (que él describe como *anormalidad*), pero no observa un problema en la mostración de la *normalidad* de los demás personajes que su texto dramático construye.

Ser un hombre como tú se enfoca en la intimidad de una familia provinciana no exenta de señorío compuesta por la madre, Rosa, sus hijos Jorge (30 años) y Mario (26 años) y su hija Leonor (23 años). En el primer acto, de los tres que componen el texto, la familia espera el regreso triunfante de Mario, que acaba de doctorarse en filosofía; lo llaman, por ello, *doctor sin medicinas ni recetas*, pero “con buenas palabras y sanos principios” (16). Mario llega con sospechas y conclusiones sobre las acciones de su hermano en el último tiempo, que corrobora al leer una carta; mientras lee, el autor describe que “un profundo asco le va ganando el rostro” (25). Según relatan los demás, Jorge se distanció de su familia y de su novia, Susana. De hecho, la presencia de su hermano en la casa, luego de un año de ausencia, no genera en él ninguna reacción particular; sólo quiere garantizar que su amigo Ignacio pueda viajar con la familia a la finca en San Javier, donde irán próximamente. La hermana, quien por pedido de su hermano, Mario, también lee el escrito reacciona diciendo: “(...) ¡Era cierto, Mario..., era cierto...!; qué pena y qué asco...!; Jorge..., eso...!” (31); califica a Ignacio y a su hermano mayor como *puercos*. Vemos así que, en esta propuesta, tanto la reacción de Mario en su lectura de la carta como la animalización porcina de Jorge e Ignacio que construye la hermana, operan como *basurización simbólica* de un persistente *asco* extendido al interior del seno familiar.

En el segundo acto, con imágenes vinculadas con la salud y la enfermedad, el autor muestra como Mario desayuna una manzana, mientras Jorge lo hace bebiendo whisky. Esto transcurre al día siguiente de lo sucedido en el primer acto. Mario lo arrincona para hablar del informe *sumario* sobre su conducta que, según dice, debería estar contemplado en la justicia penal, pero que

Mario— (...) a ti y a los tuyos no se los puede confinar en una prisión o... en un leprosario.

Jorge— ¿Tanto asco te causo?

Mario— Asco, sí, y una vergüenza insufrible: la de saber que eres mi hermano, que perteneces a una familia cuyo mayor bien fue el honor, la conducta (36)

En esta discusión, Jorge describirá sus propios deseos con la siguiente metáfora: “Es como el terror del toro en celo que tras una noche de horrenda pesadilla, se despierta con el alba y siente que lo recorre el temblor tibio de la gacela (...) El toro se tornó gacela, tras infinitas noches de repugnantes torturas y deseos” (39). Mario le replica “Te admito que no hayas llegado a lo que eres por perversión; pero no puedo admitir que allí te quedes, revolviendo la inmundicia con tu propia mano, sin que tu voluntad te impulse a buscar una salida” (40). Esa escapatoria que le sugiere el doctor en filosofía es el suicidio (rememorando, en los años cincuenta, al personaje de Clara construido por González Castillo)

Mario— (...) (*Lo toma por el cuello de la robe de chambre*) ¡Sí...!! ¡mátate!! (*Lo abofetea*) ¡Mátate con la certeza de que así vas a brindar el único gesto noble que en ti puede hallarse...!! (43)

Este mismo personaje explica su conducta argumentando a favor de una *eugenesia social* y es por eso que Jorge le grita “¡Ahora tú me das asco! ¡Tus principios te obligan a reclamar mi muerte (...)!” (43). Mario no escucha los consejos de su amigo, Eusebio, que le indican que *Jorge está enfermo*, por lo que su muerte no es una *sanción para su conducta* y que, ante el *estado en el*

que ha caído, sólo resta ser *tolerantes*. Es notorio aquí cómo la homofobia radical del personaje de Mario es matizada por esta propuesta de Eusebio o la reversión del concepto de asco que le hace Jorge, al señalarle que la criminalidad subyacente en su argumentación para sugerirle que se suicide demuestra la intolerancia de su modo de pensar.

La novia de Jorge, Susana, le reclama a éste su desamor en una escena en la cual el autor subraya las contradicciones internas del protagonista entre el deseo y el deber, mediante su accionar:

Jorge— (*Como si recurriera a la única posibilidad de salvarse, de superar su propia índole*) ¡Susana...!, ¡no me dejes solo...! (...) ¡déjame que te bese...! (*lo hace de espaldas al público*) ¡No...! ¡no...! ¡vete...! ¡es inútil...! (*sin moverse, gira*) (...) *y grita como poseído*) ¡Ignacio...! (53)

El último acto se desarrolla doce días después, en la casa de campo de los Amezaga en San Javier. Nos enteramos de que Jorge fue despedido del Ministerio hace tiempo (es probable que sea lo que motivó el sumario leído⁶¹). Ignacio, que no viajó finalmente con Jorge y la familia a la finca, llega ese día para partir al día siguiente. El tópico de la tragedia deseada por el hermano *moral* de la casa se manifiesta cuando se entera de que hay una creciente en el río llamado *El Torrentoso* y es probable que destruya un rancho en las propiedades de la familia, donde se está alojando Jorge en esos días y al que ahora se dirige con Ignacio. Por eso, su maquiavélico hermano maquina “si no le aviso a Jorge, logra su liberación... y, nosotros...” (62), pero cuando se arrepiente y telefona para avisarle del peligro, Mario escucha, en boca de Jorge, que él desea abrazar esa muerte que el *destino* le promete, arrastrando consigo a su amante, Ignacio. Jorge, a través de su voz al teléfono,

⁶¹ Inferimos que se trata de un reglamento interno, como los hubo en la policía o el ejército, que habilitaba despidos de personal sospechados de homosexualidad ya que no se halla, en las fuentes consultadas, ninguna ley que justifique este procedimiento.

hace que su hermano le repita a Leonor y Susana, que lo escuchan, estas palabras: “Perdón – el río lavará – mi alma oscura – mi carne sucia – Mario: qué bueno hubiera sido – ser un hombre como tú... - ¡Adiós!” (73). Así, mientras el bramido del río se acrecienta y los tres personajes en escena se lamentan por la tragedia que se avecina, cae el telón.

Este final trágico pone en escena dos cuestiones centrales: el arrepentimiento del hermano con ideas criminales (que aunque llegue a último momento, aparece) y la introyección de la culpa en el personaje de Jorge (que desea abrazar, ahora, ese destino trágico que la matriz heterosexista dominante le impuso, de la cual es víctima). De modo que en este texto de Arias que, a primera vista podríamos leer como una joya brillante de la homofobia nacional, se da noticia de los mecanismos perversos que esa matriz habilita. Vedadamente, *Ser un hombre como tú* habla del sinsentido al que esa matriz hegemónica empuja a quienes la hacen carne. Claro que esto aparece en segundo plano y requiere de receptores activos para poder visualizarlo, ya que, en principio, la lectura permite agruparla mucho más bajo la hipótesis de Giorgi (2004) acerca de las figuraciones del *exterminio* que se reiteran en las representaciones que la literatura hace de las sexualidades disidentes. Es en este sentido que el texto es reproductor del paradigma higienista y heterosexista, pero cuestionando su funcionamiento interno (por lo menos, de un modo sutil).

La dramaturgia de *Ser un hombre como tú* es llana, directa y sin concesiones. Y es por estas pobres cualidades técnicas que al ponerla en diálogo diacrónico con *Los invertidos* y con algunos textos dramáticos de Tennessee Williams se evidencia la calidad de sus competidores. González

Castillo, a través del contraste de discursos de clase, relativiza el discurso la naciente clase media, la hipocresía de su *asco*. En otro sentido, la profundidad de la construcción de los personajes del norteamericano permite que el *asco* que experimentan las clases acomodadas tenga consecuencias en sus atormentadas existencias poniendo en cuestión los principios que motivaron su accionar. El *factor asco* y la *basurización* quedan muy evidenciados en la obra de Arias, mostrando su vigencia en las lógicas internas de la clase media argentina.

Lo más significativo del caso de Juan Arias es el vínculo con su hermano, quien fue uno de los difusores de la literatura homoerótica en el Buenos Aires de mitad de siglo; el mismo que prologa el libro donde se puede leer el texto dramático. En ese prólogo, Abelardo Arias habla de *unisexualidad* para referirse a la temática de *Ser un hombre como tú* que, curiosamente, escenifica el problema de una fraternidad sanguínea atravesada por la ruptura de la norma heterosexual con consecuencias trágicas.

En los archivos consultados, ninguna fuente da cuenta de que se representa la obra como el libro promete. Este dato también puede leerse como un atisbo de un cambio social, que ya no observa con ojos favorables el sino trágico que pone en primer plano el texto como para proyectar una puesta en escena que atraiga a los espectadores de finales de la década de 1950. De hecho, apenas iniciada los sesenta, hallamos ejemplos de obras que resquebrajan el paradigma dentro del cual la obra de Arias se embandera. De dos de ellas hablamos más abajo y, a éstas, se puede sumar *Los huevos del avestruz*, texto dramático de André Roussin que se representa dos veces durante la década en cuestión, en 1961 y en 1969.

5.4) *El tema de la mala vida en el teatro nacional*

Dado que nuestra concepción del hecho teatral no se reduce ni a los textos dramáticos ni a sus puestas, proponemos la relectura del ensayo *El tema de la mala vida en el teatro nacional* que data de 1957; allí, su autor, Domingo Casadevall, repasa a diferentes dramaturgos que abordan en sus obras aquello que la moral del investigador determina como negativo. Ya el bien y el mal pelean en el título de este texto que, además está decir, señala la homosexualidad como un *mal* a combatir (la ubica junto al robo, la prostitución y el asesinato). Ya en este detalle se observa una *basurización* de la disidencia sexual⁶².

Apoyándose en que “ningún material es malo o *inconveniente* cuando el arte es bueno” (1957:199), al abordar el tema de la *homosexualidad* en el teatro, detalla dos casos: los *malos artistas* de esos *teatruchos de género alegre para hombres solos* que funcionaban en la calle 25 de mayo a comienzos de siglo (según sostiene fueron quienes utilizaron por vez primera el *tipo* del hombre afeminado como recurso cómico⁶³) y el texto de *Los invertidos* de González Castillo, donde observa que “(...) predomina el concepto fisiológico que regía en la psiquiatría argentina de principios de

⁶² Asimismo, este ensayo ubica a la *homosexualidad* dentro de dos grandes grupos: en el capítulo III, dentro de las consideraciones acerca de la *gente de la mala vida*, incluye al malevo orillero, a los mendigos profesionales, a la infancia abandonada, a los ladrones, a los estafadores y a “los profesionales y mercaderes del vicio (homosexuales, rameras, cafishios, tratantes de blancas, proxenetes, vendedores de alcaloides, celestinas, etc.)” (45) y en el capítulo XV, titulado “Homosexuales, toxicómacos y vendedores de alcaloides”, liga a las personas *homosexuales* con el mundo de la drogadicción. En el ambiente cultural hablar de *mala vida*, además de al flanco al que nos avocamos en nuestra tesis, refiere a la convivencia de la trata de blancas y el ingreso de la cocaína en una red de prostíbulos, cuyo apogeo cultural data del ingreso, durante los años veinte, de la compañía de revista francesa de Madame Rasimi y su Ba-Ta-clan (a partir del cual se construye el mote despectivo de *bataclanas*) así como el desnudo total como práctica extendida en el *burlesque* de aquellos años. Ver Sebrelí ([1964]1965:121) y Trastoy (2002:221-222).

⁶³ Lejos está este texto de la descripción detallada que comentamos arriba en la *Historia de las variedades en Buenos Aires* de Sosa Cordero, aunque ambos libros coinciden en la crítica al afeminamiento como recurso cómico.

siglo, ajena todavía a los progresos del psicoanálisis que se iba abriendo paso (...)” (165). Sólo con esos dos datos da por concluido el tema. Su descalificación de las y los artistas de los teatros de la calle 25 de mayo, así como su encuadre de *Los invertidos* en un paradigma higienista sin evidenciar el carácter disruptivo que la complejidad desplegada dentro del mismo (para su época) habilita, dan cuenta nuevamente de esta *basurización* de lo que es visto como *ajeno*.

5.5) Consideraciones finales de los casos enumerados

El *factor asco* se reitera en *La lombriz* y *Ser un hombre como tú*, donde son *basurizados* los personajes que se identifican con alguna sexualidad disidente, del mismo modo que lo hace el ensayo de Casadevall. De algún modo, los textos de Arias e Imbert ponen en evidencia el vínculo entre la tolerancia y el asco, en tanto es un factor construido por un grupo para diferenciarse de aquello que le resulta *ajeno*, aquello que le *atrae*, pero que *repele* profundamente. Parecen preguntar: ¿hasta dónde se tolera aquello que nos da asco?, dejando así graficada la enorme distancia que existe entre tolerancia y aceptación.

Por otro lado, la aclaración de Juan Arias, en la macrodidascalia de *Ser un hombre como tú*, acerca de la apariencia del protagonista, Jorge Amezaga, si bien reproduce este paradigma heterosexista y patologizante, da cuenta de un encuadre socio cultural donde la representación estereotipada de las y los disidentes sexuales empieza a incomodar al público. De modo que habilita — con dicha observación— una sugestiva tendencia hacia cierta transformación

que es la que se verá con los casos que siguen en este capítulo y en los próximos.

Consideramos significativo que durante la década del cincuenta tres textos del ámbito teatral sigan dándole voz a una matriz heterosexista de corte moralizante. Si bien aparecen algunos rasgos de diferencia en los textos dramaturgicos analizados —a saber, el tratamiento que hace *La lombriz* al mostrar el conflicto del personaje consigo mismo y el vedado cuestionamiento que *Ser un hombre como tú* realiza sobre la matriz heterosexista— ambos evidencian un apego muy vigente en la cultura nacional a la matriz imperante. Todavía no hallamos casos de dramaturgia argentina del cincuenta que habiliten una mirada renovada sobre la disidencia sexual. Veremos a continuación, en cambio, que sí se presentan algunas novedades en el campo de las puestas en escena de algunos autores extranjeros: Robert Anderson y Paul Vandenberghe. Dicho señalamiento grafica, aún más, el carácter disruptivo de las propuestas escénicas de la década siguiente, que abordaremos en el segundo capítulo. Nuestra convicción es que en las artes escénicas en la Ciudad de Buenos Aires se abre, desde la década del sesenta, una nueva etapa.

6.) Primeros puntos de fuga

Dentro de la matriz dominante no podemos desmerecer los tímidos cambios discursivos que desde las artes escénicas se empiezan a evidenciar. La continua y renovada aparición, en los escenarios, de conflictos vinculados a la disidencia sexual, si bien no es algo absolutamente extendido y entendido

en toda su amplitud, permite, sostenemos, pasar desde estereotipos cargados de injuria hacia otras formas discursivas en las cuales se evidencia una integración de la diversidad. Este proceso de transformación no es, claro está, homogéneo ni continuo. La sociedad argentina en su conjunto va lentamente modificando su mirada respecto a la sexualidad a lo largo del siglo XX. Veremos que ciertos personajes que podrían enmarcarse en el colectivo LGTTTBI comienzan a ser una posibilidad dentro de otras a la hora de la construcción dramática, por fuera de la patologización y alejándose de los modos estereotipados para su representación.

6.1) Precursores de los cincuenta

A la par de los dos casos de dramaturgia nacional analizados arriba, dos puestas en escena de textos dramáticos de autores extranjeros promueven algunas grietas en el interior del paradigma heterosexista dominante. Se trata de *Té y simpatía* de Robert Anderson y *Evasión* de Paul Vandenberghe. La primera se estrena en 1954, en la sala Odeón, y la segunda, al año siguiente en el teatro Candilejas. Principalmente, como analizaremos, *Té y simpatía* desmantela una serie de falacias de la matriz heteronormativa y su planteo del vínculo sexo/género como una lógica inevitable anticipándose, mediante su propuesta escénica, a la idea de la performatividad de género que conceptualiza, años después, la filósofa Judith Butler. Es por su carácter precoz y fuertemente disruptivo que la concebimos como afín a las puestas en escena de los sesenta que consideramos más radicales en su tensión con el heterosexismo.

6.1.1) *Té y simpatía*

El 23 de julio de 1954, en el teatro Odeón, se estrena el texto dramático de Robert A. Anderson por la compañía de Elina Colomer y Carlos Cores, bajo la dirección de Luis Mottura, con la traducción de María Luz Regás. Posteriormente a la puesta en escena, circula por Buenos Aires la versión impresa del texto dramático editado por Losange. El éxito de público hace que al año siguiente se reponga⁶⁴.

La acción de los tres actos que componen *Té y simpatía* transcurre en el hospedaje de una escuela para varones, en Inglaterra, a comienzos del mes de junio. Allí viven algunos alumnos junto al director de la casa, Bill Reynolds y su esposa Laura (de 30 años). El dormitorio del alumnado que queda a la vista de los espectadores es el que habitan Tom Lee y Albert. Desde el inicio se manifiesta, en el texto dramático, el enamoramiento de Tom (18 años) hacia la esposa del director de la casa, Laura, quien corresponde con mucha dulzura y amabilidad a la necesidad de afecto del muchacho. Laura lo consiente, ya que es visto como extraño por los demás en el colegio (ej.: lo apodan con el nombre femenino *Grace* por su admiración por la actriz Grace Moore). En el primer acto, ella le prueba un vestuario femenino, que Tom debe usar en una obra que protagonizará interpretando a Lady Teazle, en *La escuela del escándalo*.

En una escena breve, veloz y contundente, nos enteramos que acusan a Harris, uno de los profesores, de haber nadado desnudo con Tom, su alumno. El profesor quiere saber si Tom se aprovechó de esa circunstancia

⁶⁴ Según detalla *El laborista* (s/f, 1955) al elenco de la reposición lo componen: Elina Colomer (Laura), Blanca Tapia (Lilly), Frank Nelson (Tom), Mario Chaves (David), Julio Gini (Ralph), Alejandro Rey (Albert), Saúl Jarlip (Steve), Carlos Cores (Bill), Alberto Nicolay (Phil), Julián Bourges (Herbert) y Julio Segura (Paúl).

amistosa, cuando compartieron una tarde de playa, para calumniarlo ante el decano, pero la reacción atónita del muchacho le evidencia que la acusación llegó por terceros. Tom no entiende el interrogatorio al que lo somete Harris. El joven profesor sabe que la acusación que acaba de hacerle el decano significa su expulsión, que, en efecto, sucede. “Harris.- (...) Seguramente no es culpa suya, sino mía; debí ser más... discreto” (ANDERSON, [1955]1957:19).

Los compañeros de Tom fueron quienes los vieron en la playa y llevaron la información al decano y, ahora, son quienes despliegan una constante verbalización homofóbica hacia el alumno:

Ralph.- (...) me voy a encerrar con llave en mi cuarto por las dudas mientras Tom esté en esta casa.

Albert.- ¿Te vas a callar de una vez?

Ralph.- Y tú, que eres su compañero de cuarto, ¿estás tan tranquilo? (19)

Es la misma lógica homofóbica del decano y de Bill, el viril director de la casa y esposo de Laura. Ambos directivos, con nula evidencia, concluyen que es necesario expulsar al docente; Bill explica a Laura que encontrarlo desnudo, tirado en la playa junto a un estudiante de 18 años, “tratándose de un hombre como Harris, es concluyente” (23). Bill opina que deberían echar también a Tom, ya que “hay que probarle a la gente que en este colegio no se admiten sospechas de esa índole” (23-24). El razonamiento de Bill que se manifiesta ante Laura prosigue:

Tom ha sido siempre un muchacho extraño. Y ahora se explica porqué. (...) observa cómo camina, las posturas que toma algunas veces. (...) Quizá una mujer no advierte esas cosas tan fácilmente. Pero los hombres reconocemos enseguida a un ‘uraniano’ (25).

Llega el padre de Tom, Herbert, a quien el decano alerta de la situación, y habla con su hijo; le resume lo que las autoridades y sus compañeros piensan de aquella salida con Harris. Le comunica que al profesor: “Acaban de destituirlo por su conducta sospechosa” (34) y agrega: “te lo diré claramente,

Tom: es un anormal” (34) por lo que le prohíbe salir en defensa de Harris, del mismo modo que le exige que se corte el cabello y renuncie a su actuación en la obra teatral. Le advierte a su hijo “vas a tener que aguantar las bromas de tus compañeros durante algún tiempo, pero las aguantarás como un hombre, hasta salir de esto. Y en el futuro ten más cuidado para elegir a tus amigos” (35).

En el segundo acto se observa la expansión de la chismografía desplegada sobre el acontecimiento que produjo la expulsión de Harris y las sospechas sobre la identidad sexual de Tom. A su vez Albert, quien por conocer en la convivencia diaria a Tom no duda de él, se ve obligado por su padre a mudarse de casa para aplacar comentarios adversos sobre él, como aquel que le expresa Ralph: “¡Imagínate! El que iban a elegir capitán es compañero de cuarto de un... mariposa” (41).

Dentro de todo este contexto asfixiante es donde aparece el rasgo más prometedor de la obra que, desde una óptica *queer*, podemos leer como un agenciamiento micropolítico para desenmascarar la performance de género que exige una masculinidad heteronormada con caracteres inamovibles. La mujer de la casa es la que porta esa promesa: cuando Laura se entera de la decisión de Albert, obligado por su progenitor, de no convivir más con Tom, trata de persuadirlo haciéndolo razonar de este modo:

Albert ¿qué pasaría si yo lanzara mañana el rumor de que usted también era... raro como usted dice? (...) eso le probaría lo fácil que es echar barro encima de una persona. Y una vez que todos lo creyeran, le sorprendería ver qué pronto sus virtudes masculinas serían interpretadas en forma sospechosa (44-45).

Sin embargo, Albert le responde algo que la afecta, le dice que a diferencia de lo que él pone en juego al defender a Tom (la capitánía del equipo) “A usted el asunto no le afecta directamente, ni le puede perjudicar el día de mañana” (45).

Al encontrarse en la habitación con Tom, Albert intenta ayudarlo con consejos que apuntan a *masculinizar* aún más su *performance de género*. Le recomienda que se corte el pelo y que modifique su modo de caminar. El agobio de Tom se evidencia cuando expresa “Ahora ya no voy a poder ni caminar. Las cosas que he hecho toda mi vida resulta que son de mariquita” (48). Albert le sugiere que salga el sábado a la noche con Gloria Martín, una muchacha de muy mala reputación, que expandirá la noticia de su virilidad si se inicia sexualmente con ella. Tom acepta esta última sugerencia, pero Laura se entera de sus intenciones. La noche en que Tom tiene que encontrarse con Gloria, Laura hace su mayor esfuerzo para retenerlo en la casa donde están solos con conversaciones e insinuaciones. Él se rinde, la besa en la boca, pero se alarma por su propia acción y escapa bajo la lluvia a visitar, igualmente, a Gloria.

En el último acto, el rumor de ese encuentro llega muy pronto, pero no sólo a sus compañeros, sino a las autoridades del colegio, ya que a Tom lo trajo la policía hasta el edificio institucional. El motivo es que, en el encuentro con la muchacha, Tom amenazó con matarse con un cuchillo. El decano decide expulsarlo, sólo por la desobediencia de escaparse del colegio y encontrarse con Gloria. Su padre se siente orgulloso ahora, ya que, como le manifiesta a Bill y a Laura “ser expulsado por un motivo así, es mucho menos grave. Son gajes... del oficio de hombre” (68).

En un encuentro personal entre Bill y Laura, ella le confiesa su intento de retener a Tom la noche anterior y se culpa de no haber llegado hasta el final (lo que hubiera significado engañar a su marido). Le confiesa a Bill que piensa abandonarlo.

Laura.- Ser hombre no es sólo fanfarronear y decir palabrotas y escalar montañas; es también sentir la ternura y la dulzura y la consideración. Ustedes los hombres creen que pueden decidir siempre lo que es ser un hombre; pero eso sólo las mujeres lo sabemos de verdad (73)

Por último, le reprocha a su marido: “¿has pensado alguna vez que lo que tanto persigues en Tom es lo que temes en ti mismo?” (74).

Un encuentro de Tom y Laura cierra el texto. Ella le cuenta que dejará a su marido. Dado que están solos y el muchacho sigue atormentado por el suceso de la noche anterior y su expulsión, Laura continúa lo que el beso entre ambos había dejado en suspenso. Cuando se inicia el encuentro sexual, finaliza la obra.

¿Por qué consideramos a esta puesta de mitad de los cincuenta como un preámbulo a la emergencia de las sexualidades disidentes que se manifiesta en el teatro de los sesenta? Simplemente, porque ataca de modo directo las bases de la matriz heteronormativa, donde la performance de género es crucial para el funcionamiento del sistema binario. *Té y simpatía* es el primer esbozo en el teatro porteño de un discurso que apunta a desprogramar el género, o, por lo menos, a reflexionar sobre su programación. Si bien ya anticipamos a qué nos referimos con “programación de género”, podemos ampliar el concepto con una afirmación de Beatriz Preciado, quien en su libro *Testo Yonqui* explicita:

Llamo 'programación de género' a una tecnología psicopolítica de modelización de la subjetividad que permite producir sujetos que se piensan y actúan como cuerpos individuales, que se autocomprenden como espacios y propiedades privadas, con una identidad de género y una sexualidad fijas. (...) Desmontar estas programaciones de género, proceso de deconstrucción que podría asemejarse a lo que Judith Butler denomina *undoing gender*, implica a menudo un conjunto de operaciones de desnaturalización y desidentificación (2008: 90-91).

Té y simpatía da cuenta de la programación que opera sobre la masculinidad en las bases de toda matriz heterocentrada y, también, puede leerse como una mostración de la *dominación masculina* en la cultura occidental, considerando, con Preciado que "Occidente dibuja un tubo con dos orificios, una boca emisora de signos públicos y un ano impenetrable, y enrolla en torno a estos una subjetividad masculina y heterosexual que adquiere estatus de cuerpo social privilegiado" (2008: 60).

Este punto de arranque para pensar los años sesenta y su *revolución discreta* respecto de la sexualidad constituye un paso importante en la visibilización operada en esos años para que las sexualidades disidentes se hicieran públicas en los discursos teatrales del período.

6.1.2) Evasión

Bastante cercana a su estreno en París, fechado en noviembre de 1954, se concreta la puesta en escena en los escenarios porteños de *Evasión* de Paul Vandenberghe, el 29 de octubre de 1955. La dirige Luis María Funes en el teatro Candilejas y es interpretada por la Compañía Casa de Comedia⁶⁵, aunque pocos datos quedan de la puesta en escena en los archivos consultados. Lo cierto es que la traducción del texto emitido en escena será

⁶⁵ Intérpretes: Ugo Pitella (Alberto Morin), Rodolfo Salerno (Claudio Vernier), Alberto Macera (Taurin), Ale (Popaul), Rodolfo Formoso (Padre Paradis), Pedro Pablo Bilan (Jefe de Barraca) y Enzo Bai (Santiago Levasseur). Traducción de María Luisa Rubertino y Nicolás Olivari.

llevada al formato papel un par de años después por las Ediciones del Carro de Tespis.

Como un anticipo de lo que sucederá en *Ejecución* (1969), se construye en escena una situación forzada de convivencia entre varones motivada por el encierro, sólo que, en ésta, lo que prima no es la violencia y la sordidez que encontraremos en aquella, sino la voluntad por lograr cambios a nivel personal. El texto dramático trabaja apoyado en la psicología de los personajes antes que en sus acciones. Por ello, no es extraño que, cuando el autor describe el marco donde suceden las acciones de la obra, lo hace de una forma algo vaga "*en un campo de concentración, en algún lugar de Alemania... o en otra parte. El lugar carece de toda importancia. No se trata aquí de un documental sobre prisioneros. Es un drama que surge entre algunos hombres, separados de la vida normal*" (VANDENBERGHE, 1957:8). Lo cierto es que retrata la cotidianidad de estas personas en un campo de trabajo, en la posguerra, donde el foco está puesto en sus vivencias interiores, sentimientos y vínculos, con ellos mismos y con los demás compañeros de barraca, antes que en su situación de encarcelamiento.

La acción se centra en Claudio, un muchacho de 26 años, racionalista y ateo, quien despierta amplia simpatía por su generosidad hacia todos los débiles del lugar. Alberto Morin, un muchacho de 20 años de singular belleza y poco inteligente, se pone, voluntariamente, al servicio de Claudio en agradecimiento por un gesto de defensa que otrora tuvo hacia su persona. Los intereses intelectuales de Claudio lo hacen tener buena conversación con el guía espiritual del lugar (otro prisionero, el Padre Paradis), pero un trato hosco con gente como su compañero, quien le dispensa constantes muestras

de servilismo así como le demanda respuestas ante cada uno de sus pequeños gestos. La llegada al lugar de Santiago Levasseur, un joven intelectual de 24 años, despierta un fervor poco antes visto en Claudio, quien desplaza su generosidad altruista para centrarse en la persona de Santiago. Ambos se hacen inseparables. Los celos de Alberto hacia Santiago se van haciendo cada vez más insoportables. Recién al final del texto dramático, Alberto y su compañero pueden empezar a entender que lo que sienten, él por Claudio y éste último por Santiago, es algo *anormal*. Cuando eso se expresa y se hace consciente la respuesta de cada uno es distinta: Alberto, confirmado el rechazo de su camarada, se busca una muerte segura; Claudio, por saber que su atracción por Santiago no cesará, elige ser trasladado para separarse del joven intelectual.

Si bien a diferencia de *Té y simpatía*, el texto no plantea una grieta muy grande con el paradigma heterosexista dominante, constituye un aporte a la visibilidad de la disidencia sexual sublimada en amor fraternal, servilismo y apego intelectual. Alberto, más consciente de su deseo, lejos de suicidarse por sentirse *culpable* o por un *asco* hacia sí mismo es empujado a ello por el rechazo amoroso de su camarada. Claudio, más inteligente pero más ajeno a sus deseos corporales, al hacer consciente su atracción por Santiago y ver en ella una posibilidad carnal, elige extirpar la posibilidad de que eso se desarrolle.

La novedad, en la materia que nos ocupa y que *Evasión* aporta, se observa en su carencia de discursos morales para cuestionar la disidencia sexual que emerge. Lejos de la patologización y de los estereotipos de la *loca*, la *mariquita*, o las imágenes *afeminadas*, se plantea, con una buena dosis de

realismo, la *naturalidad* de la aparición de deseos homoeróticos en un contexto de encierro en una comunidad de varones viriles.

6.1.3) Sucesos literarios de fines de los cincuenta

No es un dato menor que en 1957, como un anuncio de los cambios por venir, *Tirso* publique la novela *Siranger* de Renato Pellegrini, texto que si bien se enlaza con toda una tradición de literatura signada por el destino trágico de sus personajes homosexuales, porta un aspecto revolucionario, según la lectura de Jorge Luis Peralta, a saber: “la presentación, por primera vez en la literatura argentina, de un personaje –Jorge Retio— que asume sin rodeos su deseo homoerótico” (2011:142). *Siranger* de Renato Pellegrini se trata, entonces, de la primera novela publicada que se centra en una temática homosexual⁶⁶.

Por otro lado, en 1959, Carlos Correas publica su cuento “La narración de la historia”, en el cual se hace explícito el vínculo erótico entre un joven intelectual y un muchacho marginal, en la Revista Centro. Es un caso escandaloso inédito en la literatura nacional en el cual los editores y el autor son procesados por inmoralidad, llegando a dictarse la prisión en suspenso para Correas y Lafforgue (uno de los editores). El film documental *Ante la ley* (Emiliano Jelicié y Pablo Klappenbach, 2012) narra de modo certero todo el proceso.

⁶⁶ Este hecho sucede, paralelamente, a que se publique, en aquel año, el texto dramático de Juan Arias, *Ser un hombre como tú*, y el ensayo *El tema de la mala vida en el teatro nacional* de Domingo Casadevall.

6.2) Los comienzos de una década de cambios

A comienzos de la década del sesenta se presentan en escenarios de Buenos Aires dos propuestas novedosas por su abordaje de la disidencia sexual: *La ciudad cuyo príncipe era un niño* (1960) de Henry de Montherlant y *Un Dios para Lesbia* (1961) de Raúl Horacio Burzaco. Ambas presentan algunas características en común: la construcción de metáforas relacionadas con el mundo espiritual para hablar del cuerpo y una evasión del deseo poniéndolo en palabras con objeto de sublimarlo; no casualmente, las dos son publicadas contemporáneamente en la editorial Tirso. A ellas, se suma *Los huevos del avestruz* de André Roussin, texto dramático llevado a los escenarios de la ciudad en dos ocasiones durante los sesenta: 1961 y 1969.

6.2.1) *La ciudad cuyo príncipe era un niño*

En el año 1960, el teatro *El Gorro Escarlata* estrena *La ciudad cuyo príncipe era un niño* de Henry de Montherlant, con escenografía de Ana Rodríguez y dirección de David Cureses. Se trata de un texto importante para nuestro recorrido ya que, no casualmente, es traducido por Abelardo Arias y Renato Pellegrini, responsables de Tirso, una de cuyas líneas editoriales se inclina por difundir la literatura homoerótica francesa en Argentina. Dos años antes de su estreno en un escenario porteño, se publica bajo un título ligeramente distinto *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, con traducción de ambos avalada por el autor. Allí, Henry de Montherlant acompaña el texto dramático con una carta de 1951 (que funciona de prólogo) y un postfacio, escrito entre 1954 y 1957, donde narra sus resistencias como dramaturgo a que la obra llegue a los escenarios y que los diversos proyectos que intentan

hacerlo culminando con la efectiva concreción de un disco que testimonia en audio la representación de la obra en un estudio de grabación.

Al texto dramático lo conforman tres actos; sus personajes son: el abate de Pradts, los adolescentes Andrés Servais y Sergio Soubrier, ambos alumnos del colegio católico donde transcurre la acción; el Superior de la Institución, otro alumno llamado Henriet y el celador Habert. El abate tiene 35 años, Andrés Servais una edad de 16 y su compañero Sergio Soubrier es dos años menor. Las edades son un dato importante en esta descripción, ya que se circunscriben al tópico central del relato. En términos generales, podemos señalar que el eje de la acción gira en torno a una *falta* de los dos adolescentes de 16 y 14 años y a los conflictos y estrategias que concretan el abate Pradts y su Superior para *encauzar* la situación. Pero la edad es central, no sólo porque los mayores son los responsables de educar a estos menores, sino porque, en su responsabilidad y mayoría de edad, se ven tentados de *flaquear y amar en exceso* a sus educandos. Concretamente, Pradts experimenta sentimientos amorosos hacia su protegido, el díscolo Sergio Soubrier, motivo por el cual ve con malos ojos la amistad de éste con un adolescente pocos años mayor que él, el estudiante modelo Andrés Servais. De hecho, así arranca el texto de Henry de Montherlant, *in media res*, con el abate apercibiendo en su despacho a Soubrier: “No quiero saber más de esa relación entre usted y Servais. Las amistades entre alumnos de distintas divisiones están completamente prohibidas” (1958:22). Nunca resulta del todo claro en el texto dramático si la amistad entre los dos adolescentes llegó a incluir un contacto físico. Tampoco se explicita si hubo un abuso sexual por parte del abate hacia el adolescente de catorce años. En todo caso, la obra lo

sugiere y lo bordea constantemente. De sus propios sentimientos por Soubrier dice el otro alumno, Sevrais, “Si supiera cuánto lo quiero, no comprendería. Y si comprendiera quedaría horrorizado. (...) Esto nada tiene que ver con el amor” (89). Entre los dos adolescentes, la cercanía corporal visible más fuerte es cuando deciden hacer un juramento mezclando sus sangres. En la didascalia se explica que:

Sevrais saca su cortaplumas, levanta una de las mangas del pullover de Soubrier y pincha en la parte superior del puño. Luego, se pincha él mismo en la parte pulposa de la mano y aplica su herida sobre la de Soubrier. Soubrier se venda el puño con el pañuelo (117-118).

Por su parte, el contacto más cercano entre el abate y el púber promete ser una convivencia de pocos días en casa de la madre del religioso durante el período de receso. Si bien este convite no se concreta, por lo menos es claro el abuso de poder del educador para que su educando se vea obligado a aceptar su invitación.

Finalmente, después de idas y venidas discursivas, principalmente, el abate logra expulsar a su competidor, el alumno Sevrais, para separarlo de su protegido; a su vez, su Superior le comunica al abate que también expulsó de la institución al menor de estos alumnos para protegerlo de los malos cauces que pudiera tomar la relación del abate con éste. El Superior le dice al abate sobre el final, dando cuenta del título de la obra, “En cuanto a usted, le aconsejo ocupar la meditación de esta noche en este versículo del Eclesiastés: ‘¡Desgraciada la ciudad cuyo príncipe es un niño!’” (193) y agrega “Usted ha amado un alma, eso está fuera de duda, ¿pero la habrá amado nada más que por la gentileza y la gracia de su envoltura carnal?” (195).

Esta traducción del texto dramático, al ser emitida en el escenario, es calificada por Pedro Espinosa como *muy deficiente*, así como su trama evaluada como “más o menos ingeniosa y totalmente desconceptuada”

(ESPINOSA, 1960: 22) que sólo construye un melodrama sentimental. El crítico sostiene que el planteo de Henry de Montherlant *teme comprometerse*, motivo por el cual *rodea a sus personajes con una aureola de ingenua confusión espiritual*. No es casual, sostiene, que *el más confundido sea el sacerdote*. “Del mismo modo el misticismo del autor lo hace creer que un problema de exclusiva índole social, que hunde sus raíces en la deficiencia de la educación, puede servir para escribir una pieza intimista que rebalse justificativos” (22)

Según las palabras vertidas por el investigador en *Talía* se pueden reconstruir aspectos de la propuesta escénica. Califica las actuaciones de *mediocres* a excepción de las interpretaciones de José Bravo y David Cureses. Este último, a cargo también de la dirección, recibe el apercibimiento de Espinosa ya que, según su mirada, “debiera haberse preocupado en disimular la inmadurez de von Milar y Jorge Leidi y la afectación de Norberto Palé Neva” (22).

Como dijimos, si bien la obra nunca explicita los deseos sexuales que impulsan a los personajes, todo el tiempo los sugiere. Así lo observa Espinosa cuando afirma:

(...) si Montherland pretende, como lo dice uno de sus personajes, mostrar las llagas de una determinada colectividad, sólo consigue crear en el espectador la conciencia de que es natural y humano lo que en realidad sólo es deficiencia mental. (...) El triángulo amoroso fue un tema preferido por los autores de boulevard y ahora, cierto sector aborda la expresión de los conflictos homosexuales. De ninguna manera creemos que ambos son “tabú”, pero sí sostenemos que deben ser estudiados con profundidad. (ESPINOSA, 1960: 22)

Más allá de todas las críticas a la calidad de la puesta en escena que Espinosa vierte en su artículo, creemos importante para nuestra tesis subrayar su observación sobre las reacciones que, según el crítico, genera la obra al conseguir “crear en el espectador la conciencia de que es natural y humano lo

que en realidad sólo es deficiencia mental” (22). Dejando de lado el mote injurioso de “deficiencia mental”, la observación da cuenta de que la puesta escena acentuaba eso que el texto dramático sugiere, aunque nunca explicita, a saber, una emergencia del deseo de un varón por otro como algo irrefrenable con capacidades de ser potencialmente tan noble como cualquier amor romántico heterosexual. Porque, si bien desde nuestro presente sería inevitable señalar el abuso sexual latente en la textualidad de Montherland, para la época el texto planteaba, bajo un manto de discursos espiritualistas, la emergencia de una sexualidad disidente.

6.2.2) *Un Dios para Lesbia*

Una breve experiencia del *Grupo del Siglo XX* lleva a escena *Un Dios para Lesbia* (1961), en un ciclo de teatro leído en la sala Sarmiento, con dirección de Víctor Franco⁶⁷. En el diario *La Prensa* se describen sus características como un “texto ilustrado en escena con un juego de ballet-pantomima de singular eficacia plástica” (M. L., 1961:s/d), se alude al *tono anacrónico del antiguo misterio o la tragedia clásica y a personajes-símbolos*, que “no resultan muy claros”. Observa que el sustrato de ideas en que se apoya el texto puede rastrearse en *algunas escuelas filosóficas contemporáneas*. En este sentido, la crítica de Clarín observa “notorias influencias del cristianismo, el fatalismo y, sobre todo, de la filosofía hindú, y a principios pertenecientes a la más estricta lógica” (J.D.T., 1961c:s/d); pero toda esa conjugación de ingredientes sólo aporta, según esta crónica, “una gran confusión: en cada uno de los personajes y en muchas de las situaciones

⁶⁷ Intérpretes: Lucrecia Castagnino, Daniel Onofrio, Jorge Nicolini, Gianni Lunadei, Eduardo Bado, Roberto Moreno, Noemí del castillo, Hebe Monges, Manuel Frycao, Mauro Flores, Gino Prandy, Daniel Dellepiane y Jorge Castilla, entre otros.

se descubre no uno, sino varios simbolismos” (s/d). Así la alegoría queda opacada y vedada a un sentido unívoco. Nuevamente, como en el caso de *La Lombriz*, pareciera que hay una alusión al género teatral de las *moralidades*, aunque aquí el autor mismo haga referencia a algo aún más arcaico: los misterios de la tragedia antigua.

Contemporáneamente a este estreno se publica el texto dramático⁶⁸ en la editorial Tirso, con una solapa firmada por Oscar Hermes Villordo e ilustración de portada sobre un dibujo de Luis Felipe Noé. En 1963, Burzaco publica otras dos propuestas dramatúrgicas, *Andrea o el amor y Milena*; Cuadernos del Siroco las edita en un mismo libro, donde nuevamente aparece la firma de Hermes Villordo en el prólogo⁶⁹. El nombre reiterado no es casual, ya que, siendo alguien de gran prestigio en el mundo de las letras por su producción crítica y literaria, constituye un referente de la militancia gay en la cultura argentina.

Podemos sintetizar el confuso hilo argumental de *Un Dios para Lesbia* de la siguiente manera. En el primer movimiento, la mujer verde llega ante el hombre de negro quien le pide que lo venere y que se desnude para hablarle⁷⁰. Ella lo hace. Le dice “Soy virgen... Esa es mi culpa” (BURZACO, 1961:13). El hombre de negro la interroga “¿Amas a las mujeres?” (13), a lo

⁶⁸ En donde el autor le dedica la obra a sus hijos, Raúl y Walter, y al grupo *Aquí y ahora*.

⁶⁹ Oscar Hermes Villordo señala en el prólogo que *Andrea o el amor* “continúa el teatro iniciado por Burzaco en *Un Dios para Lesbia*” (BURZACO, 1963:3); “El joven autor ha enriquecido ahora su visión teatral. No sólo los temas filosóficos o metafísicos, que solicitaban su atención en la pieza mencionada, sino las preocupaciones escénicas lo atraen en estas nuevas obras, y el avance de las formas teatrales, descubiertas en su esencia, ha hecho que gane a la vez que en simplicidad en profundidad” (3); “Los personajes de Burzaco parecen actuar en distintos planos psicológicos, fuera del diálogo, monologar más bien, sin que ninguno entienda al otro” (5). El texto dramático de *Andrea o el amor* desarrollo el tópico del tiempo ya evidenciado en *Un dios para Lesbia* conservando el tono de misterio y las metáforas crípticas.

⁷⁰ Los personajes usan mallas de baile que el autor aclara equivalen a *la piel*, son *signo de desnudez*. La Mujer de Verde (de nombre Lesbia, lleva falda de fibras vegetales, infantil en sus movimientos).

que ella responde “Estoy casada con un hombre gris y amo a otro hombre (pausa) ¿Por qué habría de amar a las mujeres? (pausa) Me son indiferentes...” (13); aún así, describe su pasión por el hombre rojo con versos de Safo. En el segundo movimiento, ella guía al hombre de rojo hasta el mismo lugar del movimiento anterior, pero no está el hombre de negro. Ve llegar al hombre de gris, su esposo, y hace retroceder al hombre de rojo diciéndole: “Él será sacrificado para nuestro bien. De eso me ocuparé yo. Tú, por el contrario, (...) debes amarlo desde ya, pues nos hará felices con su muerte (...) Ahora vete, mañana será nuestro día” (21). Habla con el hombre gris que promete poseerla al día siguiente, pero ella le dice que estará muerto. Llega el hombre de negro quien le ofrece sus manos para matar al hombre de gris. El tercer movimiento, con muchos personajes de pueblo, expresa la idea de los dioses de esa isla urgidos de sacrificios humanos. En el cuarto, en un nuevo encuentro con el hombre de negro (especie de Dios y oráculo), ella clama “La humanidad necesita una purga (...) ¡la isla se vestirá de fiesta! (...) El vino correrá por las zanjas y las mujeres se dejarán amar por las mujeres y los hombres por los hombres. (...) pero llegará el salvador. Y lavará las impurezas... ¡A latigazos, si fuere necesario!” (55-56) Luego, entra el hombre de gris con su esclavo, el hombre de rojo, quien obligado por el primero golpea el rostro de la mujer que había llamado “hombre débil” a su esposo. En el siguiente movimiento, ella manifiesta que ya no quiere matar a su esposo ni tener un hijo con el hombre de rojo⁷¹. El hombre de gris vuelve (siempre con la Biblia en la mano) y se ofusca con el hombre rojo a quien golpea con rudeza; ella va a consolarlo y él la besa en la frente; así, la mujer

⁷¹ “Abandono al padre que había elegido para mi hijo. Jamás permitiría que el salvador que presiento en mis entrañas naciese de la esclavitud” (67).

recupera su esperanza. El hombre de negro (un anciano) reclama la Biblia que le pertenece; el hombre de gris se niega. Citan el *Eclesiastés*: “todo tiene su tiempo (...) tiempo de nacer y tiempo de morir” (85). En ese momento, el Hombre de negro oprime la garganta del hombre de Gris que se desploma. La mujer festeja y se abraza con el hombre de rojo, pero éste en un momento se aparta, besa en los labios a quien fuera su amo, el hombre de gris, y arrastra su cuerpo hacia afuera. En el sexto movimiento aparece todo el pueblo de la isla de Lesbos eligiendo a quien sacrificar para el pedido de los dioses. Finalmente, el hombre-guía sugiere sacrificar al hombre rojo, que trae en sus brazos el cadáver del hombre de gris. Cumplido el acto en el templo, se proclama al hombre guía como el más hermoso y fuerte de la isla. En el último movimiento, nuevamente dialogan la mujer con el anciano, hombre de negro. “Mujer de verde: (...) ese sacrificio representa la desaparición del último esposo y el último amante de mujer alguna... Aunque, en verdad, fue tan solo un amado” (106). Él, le repite sus propias palabras “Y la isla se vestirá de fiesta. El vino correrá por las zanjas y las mujeres se dejarán amar por las mujeres y los hombres por los hombres” (106). Y el texto culmina:

Mujer de verde: Insisto: ya nada entiendo de lo que me sucede
Hombre de negro: Entonces ha llegado el tiempo de recomenzar. Ve y vuelve como la primera vez que me encontraste.
Mujer de verde: (...) ¿Ya no te dañan mis ojos?
Hombre de negro: Ahora veo a través de ellos... (pausa) ¡Desnúdate!
Mujer de verde: (sumisa) Bien... (...) soy virgen. Esa es mi culpa.
Hombre de negro: Tu nombre, primero.
Mujer de verde: Lesbia
Hombre de negro: (...) ¿Amas a las mujeres?
Mujer de verde: (...) ¡me estoy amando!... ¡Sí: amo a las mujeres!
Hombre de negro: (Entusiasmado) ¡Ahora sí (Se sienta y le apunta con un dedo) ¡¡Tu nombre es Lesbia!!...
(Silencio. EL hombre de negro vuelve al libro, cerca de la llama del cirio, y comienza a leer con interés. La mujer permanece estática, con la cabeza levantada y los ojos cerrados. La escena se oscurece hasta quedar sólo iluminada por el cirio.) Telón final (111).

La idea de un tiempo que vuelve a su comienzo remite a la fuente del *Eclesiastés* ya citada. La referencia no es casual, puesto que se trata de un

libro que porta el dogma judío, pero mediante el estilo helenístico arcaico que constituyó su contexto de redacción. Ese tono es el que prima en la obra de Burzaco quien intenta, como en un rito, repasar una serie de símbolos que se reiteran en cada nueva actualización de sus pasos. El cambio, en este último comienzo, en la afirmación de la mujer que, ahora sí, se expresa como amante de las mujeres, podría leerse como el particular atisbo de novedad que expresa Burzaco, si se considera que toda esa repetición, que opera en los *movimientos* del texto, no es más que una estructura clásica de un esposo odiado, un amante deseado y la imposibilidad de gestionar un cambio al interior de ese sistema de posesiones, deseos y proyecciones en la maternidad típico de un sistema binario heteronormado que asfixia a quienes no pueden ver en el mismo más que ataduras y coerciones a sus libertades individuales. Sí, por ejemplo, en *Yerma* (1934) de Federico García Lorca, la antedicha estructura compone un *poema trágico* que indaga el fondo de esa opresión de modo magistral para conducir al fondo de la tragicidad que embandera, en Burzaco su propuesta poco orgánica impide tanto llegar a ese nivel de tragedia como acompañar las meditaciones de sus personajes, a las que pareciera querer invitarnos.

El texto dramático construye símbolos poco accesibles para las y los lectores y, por el señalamiento de las crónicas periodísticas, la protopuesta escena del ciclo de teatro leído suma danza y pantomima a la vez que conserva el tono de actuación sugerido por el dramaturgo, más cercano a una reflexión filosófica que a la construcción de teatralidad. Es bastante evidente que el núcleo de esta propuesta no es el abordaje de las sexualidades disidentes y no constituye una apología de la identidad lesbiana, pero, a la

vez, recurre a la imagen del lesbianismo y su imaginario (la poesía de Safo y la isla de Lesbos, por ejemplo) para reflexionar filosóficamente sobre la realidad de la humanidad.

6.2.3) Los huevos del avestruz

Todo el periplo hacia la época de ruptura con la hegemonía de las matrices heterosexistas en los discursos teatrales, que se abre con *La ciudad cuyo príncipe era un niño* y *Un Dios para Lesbia* en los sesenta, junto a los precursores de los cincuenta, *Té y simpatía* y *Evasión*, encuentra un sitio de anclaje en una comedia de André Roussin que, en dos ocasiones a lo largo de la década, es llevada a los escenarios porteños evidenciando su *tolerancia discreta* hacia los disidentes sexuales de clase media. Para ese momento del siglo XX, las comedias de André Roussin constituyen garantía de éxito de público en Buenos Aires por su apuesta a la hilaridad; por lo cual no es extraña la elección de un texto del dramaturgo en cuestión, puesto que su presencia en los escenarios locales es frecuente.

En Francia, el estreno del texto dramático *Les Oeufs de L'Autruche* data de 1948, con un elenco que la repone a mediados de los cincuenta. El primer registro de la presencia del mismo en escenarios argentinos es del 11 de octubre de 1956 en la ciudad de Córdoba, en el Teatro Comedia; en Buenos Aires la producción está a cargo de la Compañía Enrique Serrano con una traducción de Irene Rousel y Francisco José Bolla. La Compañía de Comedia de Guillermo Battaglia estrena su puesta en escena para enero de 1961; realizan 7 funciones semanales. Y, en 1969, la dirige y protagoniza, en el Teatro Liceo, Narciso Ibáñez Menta. En dos épocas diferentes, durante las

presidencias de Frondizi y Onganía, un tipo de textualidad cómica se reitera en los escenarios porteños y, si bien pone en palabras y gestos la visión social sobre la disidencia sexual, al mismo tiempo invisibiliza su presencia material en el escenario generando comicidad *de* esta situación.

Los huevos del avestruz retrata los conflictos de un padre de clase media que no puede entender a sus dos hijos varones: uno que se hace mantener por mujeres de edad madura y el otro quiere ser modisto y es descrito por los demás personajes con una sexualidad alejada de la *normalidad*. La trama gira sobre la *aceptación* del segundo de ellos. En la comedia de Roussin, el hijo disidente sexual nunca aparece en escena. Aunque es curioso que la aceptación que hace el padre de su hijo al final de la obra se da a partir del ingreso social de éste a través del éxito profesional y económico que logra. Será en el momento que gana un concurso como modisto, convirtiéndose en un diseñador en boca de todas y todos, en pleno París, que su padre *acepta* que sea modisto. Y es más, cuando esto sucede Hipólito, el padre en cuestión, tiene aún esperanzas sobre la *reforma sexual de su hijo* quien, posiblemente, estando en contacto con mujeres tan bellas como las modelos quizás se *enderece*. De modo que no es una aceptación del otro y su identidad y/o sexualidad elegida, sino una *tolerancia* discreta.

Las críticas periodísticas a la puesta dirigida y protagonizada por Guillermo Battaglia coinciden en destacar la labor de Leda Zanda y en elogiar la efectividad del humor de Roussin que, una vez más, queda plasmado en uno de sus textos dramáticos (pero, a su vez, le reclaman al dramaturgo su “falta de hondura” para abordar un “problema social serio” que, en algunos casos llaman “inversión” y, en otros, “tercer sexo” para señalar la “triste

condición de un hijo homosexual”; así, por ejemplo, el Diario Crítica (S/F, 1961a) titula a su crónica “Más humor que moral, para pasar el verano”). La periodista de *Diario El Mundo* caracteriza al hijo como alguien que se aleja de los “caracteres masculinos” por expresar sus “histerias y llantos extravagantes”, que el resto de la familia ve con toda naturalidad pero que el padre no sabe “advertir en el momento oportuno” (LIMA, 1961). Por su parte, el artículo de *La Nación* historiza el abordaje que la homosexualidad experimenta en algunos textos dramáticos y narra el argumento que, señala, se centra en el padre y su conflicto con “la desviación de uno de sus hijos” (J. C., 1961: s/d), ese “vástago afecto a la aguja y las telas”.

El reingreso del texto dramático en los escenarios porteños de los sesenta se debe fundamentalmente al regreso al país de Narciso Ibañez Menta, director y protagonista de la puesta en escena de 1969. El despliegue de prensa se centra en esa oportunidad en la vuelta del intérprete. Narciso Ibañez Menta elige celebrar sus cincuenta años de trabajo actoral en nuestro país con esa puesta en escena.

No deja de ser llamativo un dato. Narciso Ibáñez Serrador, hijo del reconocido actor, escribe y dirige⁷² un texto muy cercano a la temática y al tono del de Roussin, *Aprobado en castidad* (1963), al que firma con su seudónimo, Luis Peñafiel. El título es censurado en España y, por eso, se la conoce como *Aprobado en inocencia*. Pero, llamativamente, se estrena primero en Argentina y, luego, en España. El estreno en Buenos Aires (1960) es concretado por la compañía de Pepita Serrador y Narciso Ibáñez Menta, en

⁷² El diario *Crítica* señala: “La afortunada pieza ha sido dirigida por el joven actor Narciso Ibáñez Serrador, quien además comparte con la primera actriz titular del elenco el plano protagónico de la interpretación, ambos acompañados en el reparto por las actrices Amalia Bernabe, Carmen LLambí, Ines Moreno y Mariquita Gallegos y los actores Rodolfo Onetto y Guillermo Bredeston.” (S/F, 1960a:10) y destaca la escenografía de Mario Vanarelli.

el ámbito del *teatro profesional culto* (PELLETTIERI, 2003a), luego de una temporada colmada de público en Mar del Plata. La crónica periodística sobre el estreno en el diario *Crítica* detalla que se trata de *una comedia tan bien construida*, que “el desenlace y la explicación del aparente misterio con el muchacho estudiante llegan simultáneamente con la última frase de la pieza” (S/F, 1960b:10). La alusión a la homosexualidad es lateral e indirecta y queda reservada a las y los entendidos en el momento que señala que “el clima elegido para ubicar la acción no resulta extraño al espectador, antes bien permite explicar la naturaleza del tema y comprender el carácter del protagonista juvenil émulo del Clifton Webb de tantas películas” (S/F, 1960b:10). La figura del actor de cine, que reiteradamente muestra en pantalla personajes que responden al estereotipo de la *marica snob* y quien, al decir de Mira (2008), es *incapaz de proyectar heterosexualidad* (97) es refinada para dar cuenta del tema de la obra sin enunciarlo.

En nuestra tesis consideramos que con los estrenos de *La ciudad cuyo príncipe era un niño* (1960), *Aprobado en castidad* (1960), *Los huevos del avestruz* (1961) y *Un Dios para Lesbias* (1961) arranca un despliegue de discursos que, a lo largo de la década del sesenta y de modo creciente (en cantidad de propuestas y hondura en la amplitud de la diversidad que las mismas concretan), visibilizan la disidencia sexual. Se suceden una serie de puestas en escena, con éxito disímil, que provocan desde una fervorosa adhesión hasta un férreo despertar del discurso moralista (concretado, en los peores casos, en la censura operada por el Estado).

7.) Conclusiones del primer capítulo

A lo largo de estas páginas hemos podido observar diferentes modos de apropiación discursiva de la disidencia sexual en los escenarios de Buenos Aires desde los inicios del siglo veinte y hasta los comienzos de la década del sesenta. La visibilidad de expresiones diversas de las sexualidades no-heteronormativas se evidencia sujeta a cánones del discurso higienista en una primera etapa pero fundamentalmente subsumida al discurso hegemónico del heterosexismo.

A mediados de los años cincuenta, se comienzan a gestar transformaciones que serán evidentes en la década siguiente. El lapso de vida de la editorial Tirso (1956-1965), que como vimos en el capítulo, cumple un rol central en la difusión de representaciones literarias del homoerotismo, conforma un ejemplo de la revolución discreta que se va gestando. De igual manera lo hacen, en la década del cincuenta, experiencias en las tablas como el estreno de *Té y simpatía* (1954) de Robert Anderson y *Evasión* (1955) de Paul Vandenberghe, cuyas características particulares nos permiten enlazarlas a propuestas que analizaremos en el capítulo siguiente.

El año 1957 es gráfico para evidenciar la convivencia de discursividades de sentido opuesto: por un lado, la fuerte presencia de la matriz heterosexista con resabios del higienismo en el texto dramático de Juan Arias, *Ser un hombre como tú*, y el ensayo *El tema de la mala vida en el teatro nacional* de Domingo Casadevall; por el otro, la publicación de la primera novela centrada en temática homosexual, *Siranger* de Renato Pellegrini. Paradójicamente, en la misma editorial donde se publica el texto

de Juan Arias, aparece la novela antedicha. El sesgo editorial homoerótico se grafica, asimismo, en la publicación de las obras que se analizaron: *Un Dios para Lesbia* y *La ciudad cuyo príncipe es un niño*.

La época de 1960-1970, signada, como se explicitará en el segundo capítulo por *lo nuevo*, como centro de los cambios incubados durante su transcurso, permite un paulatino corrimiento desde la moral religiosa dominante hacia la habilitación de posicionamientos racionales y científicos. Aunque, si bien pudimos observar que estos atisbos de apertura se hacen presentes, no eliminan las voces del paradigma dominante lesbo/homo/transfóbico, patriarcal y machista. Podremos, a continuación, hacer foco en la *mediación pedagógica* que los discursos culturales sobre la disidencia sexual ocupan durante la década del sesenta, ofreciendo una convivencia entre sus aspectos más conservadores y su *revolución discreta*.

CAPÍTULO 2:
MODOS DE VISIBILIZAR LA DISIDENCIA SEXUAL

En el capítulo anterior se trazó un periplo desde inicios del siglo XX hacia la década del sesenta, época de ruptura con la hegemonía de las matrices heterosexistas en los discursos teatrales. Se evidenció que la victimización y los paradigmas médicos-legales del higienismo, dominantes desde inicios del siglo XX, abonaron un imaginario social que persiste durante décadas e inclusive se presentan en textualidades que quieren dar visibilidad a la disidencia sexual.

En el presente capítulo se pretende demarcar *la novedad*, aportada por algunas puestas específicas, en pos de analizar el quiebre de paradigma que ocurre en las matrices de representación, transformación que nuestra hipótesis señala como *emergencia de la disidencia sexual en los discursos teatrales de los sesenta*. Momento de cambios socio-culturales altamente significativos, definidos como una *revolución discreta* (COSSE, 2010), donde conviven atisbos de apertura y modificaciones graduales, junto con voces del paradigma lesbo/homo/transfóbico y con discursos patriarcales, misóginos y machistas.

Señalamos, ya, los inicios de este quiebre en *La ciudad cuyo príncipe era un niño* (1960), *Un Dios para Lesbia* (1961), *Los huevos del avestruz* (1961 y 1969), puestas en escena que continúan algunos de los tímidos avances de otras predecesoras de los años cincuenta, *Té y simpatía* (1954) y *Evasión* (1955), que ya enuncian un escape de la heteronorma. Una lectura atenta permite reconocer, en las fisuras de estos armados discursivos, operaciones que asientan supuestos de un orden social y sexual, aunque en la mayor parte de estas primeras experiencias prevalece una dominancia de la matriz representativa hegemónica desde comienzos de siglo.

Así como este grupo de propuestas da cuenta de una modesta emergencia de discursos que desbordan las matrices de representación dominantes a través de retóricas del género contrastantes con el paradigma heterosexista, este capítulo se enfoca en el abordaje de aquellas propuestas escénicas del corpus que señalan los momentos de mayor visibilidad de la disidencia sexual en el teatro de los sesenta y comienzos de los setenta. Serán parte de nuestro recorte: *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, traducida por Roberto Scheuer y dirigida por Alberto Ure (1968); *Ejecución* de John Herbert con dirección de Agustín Alezzo (1969); *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus con dirección de Alejandra Boero (1969); *Escalera* de Charles Dyer con dirección de Marcelo Lavalle (1969) y *Las criadas* de Jean Genet con dirección de Sergio Renán (1970). Veremos que el auge nodal de este despliegue se concentra en la temporada de 1969. El capítulo trabaja sobre el análisis específico de estas puestas en escena mediante una reconstrucción de las mismas, un análisis de la iconografía que propusieron, junto a las intenciones de sus creadores y su recepción.

Ahora bien, las puestas en escena que abordamos no están aisladas del resto de los sucesos culturales del período; por esto, se integran, en el análisis aquellas experiencias de otros campos artísticos, así como productos mediáticos que leemos como agentes de estas transformaciones socio-culturales. Es en este contexto epocal que las matrices de representación hegemónicas en torno a las sexualidades disidentes evidencian una transformación. Se hace necesaria la reconstrucción de aquellos aspectos socioculturales que signan la época y dejan marcas de estos procesos de cambio. Consideramos que tener una visión panorámica de *la cultura y la*

sexualidad, a través de la lente de ciertos discursos presentes durante la década comprendida entre 1960-1970, nos acercará a las problemáticas de género (releídas desde el presente) y hará evidente la desestabilización de la heteronormatividad operada en el período, otorgándonos una perspectiva *queer* de la cuestión.

Un buen ejemplo de la heteronormatividad reinante lo constituye el popular film dirigido por Daniel Tinayre, *La cigarra no es un bicho* (1963), que transcurre casi por completo en el interior de un hotel alojamiento. En una involuntaria situación de encierro, varias parejas heterosexuales se ven obligadas a compartir una estadía en cuarentena, privadas de su libertad. Con un elenco compuesto por primeras figuras, entre quienes reconocemos a varios actores y directores que interpretan algunas de las obras de nuestro corpus, tal el caso de Narciso Ibáñez Menta, Leda Zanda, José Cibrián, Homero Cárpena y Guillermo Battaglia⁷³. La única referencia a la disidencia sexual queda en boca del muñeco al que da vida el ventrílocuo interpretado por Ibáñez Menta, quien se defiende de una acusación a su identidad sexual, aduciendo a su condición de *varón* como razón suficiente para que su deseo sexual se enfoque en las *mujeres* (reforzando, de ese modo, la programación de género descripta de la matriz heteronormativa dominante). Si bien el film da cuenta de las transformaciones cruciales en las pautas de comportamiento de las parejas heterosexuales durante la década en cuestión, asimismo, es portador del discurso homofóbico remanente en el paradigma heterosexista en crisis.

⁷³ Otros intérpretes centrales del film son: Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Enrique Serrano, Amelia Bence, Elsa Daniel, Mirtha Legrand, Ángel Magaña, María Antinea, Teresa Blasco, Diana Ingro y Guillermo Bredeston.

Vale recordar que un factor de orden socio-político crucial de la década estudiada lo constituye la alternancia de presidencias constitucionales con las *de facto* ya que, junto a la proscripción del peronismo, dan un marco inexorable que signa las producciones culturales durante la década del sesenta. La sucesión comienza con Arturo Frondizi, presidente constitucional desde el 1º de mayo de 1958 al 29 de marzo de 1962, quien pone en práctica la política *desarrollista*, siendo el primer Presidente argentino que visita los Estados Unidos, Japón e India y da comienzo a una época de importantes vínculos internacionales (en las artes, a lo largo de toda la década, bajo el nombre de *internacionalismo* se establecerá este nivel de diálogo e intercambio con el desarrollo artístico en otras latitudes). Durante la presidencia de Frondizi es cuando triunfa la Revolución Cubana (1959) que será gravitacional para los países de América Latina. Muchos intelectuales releen al peronismo deslumbrados por el movimiento cubano del mismo modo que la izquierda confía aún más en la toma armada del poder. A pesar de las convulsiones, la inestabilidad política, la represión y la marginación de muchos sectores sociales, la expansión industrial que efectúa el gobierno, fomentando la radicación de industrias automotrices y petroleras extranjeras, logra que el país pueda sostener el desarrollo de una “vanguardia cultural” (SEOANE, 2004:97) que acompaña la década de oro del siglo XX. Es el período de florecimiento de las universidades argentinas, donde se evidencia una *renovación considerable*, en especial en las *ascendentes disciplinas humanísticas y sociales* (Ej.: la crítica literaria se revitaliza mediante una lectura socio-política e histórica de la literatura así como la historia social y las recientemente creadas carreras de Psicología y

Sociología reclutan numerosos adherentes y tienen sus propios “héroes modernizadores” (TERÁN, 2008:276) tal como José Bleger, José Luis Romero y Gino Germani).

En la época se evidencian bajísimos índices de analfabetismo y desempleo junto a un crecimiento anual del 6% del PBI. En las elecciones provinciales de 1962, Frondizi decide no proscribir a la Unión Popular (seguidores de Perón) y los resultados, favorables a esa alianza, agudizan la crisis política concluyendo en un golpe de Estado que no deviene estrictamente en un gobierno *de facto*, ya que es el presidente provisional⁷⁴ del senado, José María Guido, quien asume la presidencia el 29 de marzo de 1962, siguiendo la línea *desarrollista* de su antecesor. En el llamado a elecciones nacionales, ahora con proscripción del peronismo, el 7 de julio de 1963, triunfa el radical Arturo Umberto Illia, cuyo gobierno se extiende hasta el día 28 de junio de 1966 cuando es derrocado por los tres comandantes de las Fuerzas Armadas.

A lo largo de los gobiernos de Frondizi, Guido e Illia resulta notorio observar el crecimiento que experimenta la clase media. Ello se ilustra en el desarrollo de la sociedad de consumo, la cual abre nuevos caminos de diferenciación social (la adquisición de televisores, automóviles, aparatos electrónicos, motocicletas y libros, en especial *bestsellers*, conforman la referencia en este aspecto) (ROMERO, 1994:216). Asimismo, las modificaciones en las formas de vida son notables. En las grandes urbes, el habla cotidiana se nutre de muchos términos tomados de la sociología y el psicoanálisis. Son notorias las transformaciones en el consumo cultural: se

⁷⁴ El vicepresidente electo, Alejandro Gómez, había renunciado en 1958.

trata de una etapa de gran apertura hacia propuestas innovadoras. Un caso fundamental en este sentido es el nacimiento y desarrollo del Instituto Torcuato Di Tella, el cual se funda en 1958 pero recién toma voz propia en 1963 con la instalación de los Centros de Artes (Centro de Artes Visuales (CAV), Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)) y otras dependencias en un edificio de la calle Florida, “centro neurálgico de la movida intelectual y artística de aquellos años” (PINTA, 2009:s/d). Son fundamentalmente los Centros los que le otorgan *popularidad*, cimientan su *fama polémica* y su *moderada proyección internacional* (TRASTOY, 2003:331). Dichos espacios cierran finalmente entre 1970 y 1971.

Lo señalado hasta aquí, igualmente, no desconoce que en el período se registran casos de censura e intromisiones del poder en asuntos de orden intelectual y artístico (AVELLANEDA, 1986a). Claro que éstos son menores comparados con los que se suceden bajo la dictadura que se instala en 1966. Estudiaremos algunos casos de censura *in extenso* en el siguiente capítulo.

Juan Carlos Onganía encabeza un nuevo gobierno militar (1966-1970), bajo el cual se promueve la implantación de *valores tradicionalistas* y *familiaristas*, apelando al “acervo antimodernista de la Iglesia y a su demostrada influencia sobre el Ejército” (TERÁN, 2008: 284). Este régimen dictatorial presenta altas pretensiones de reforma social donde lo moral ocupa un rol no menor y, por tanto, la censura es una herramienta para defender lo que se considera *valor nacional*; de ese modo, se cree necesario desplegar campañas contra el pelo largo, la música de rock, el uso de las minifaldas, así como allanar editoriales (y hoteles alojamiento) también

secuestrar libros, censurar y prohibir películas (como por ejemplo *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni). Situación que Terán explica porque este régimen, que está imbuido de una mirada autoritaria, es incapaz de discriminar entre “el modernismo experimentalista y las actitudes políticas expresamente orientadas a al cambio revolucionario” (284). Así, persiguiendo al comunismo con el fin de proteger la *seguridad nacional*, se concreta un *shock* autoritario (283-285).

Apenas iniciado el proceso, es muy fuerte el violento ataque operado sobre las universidades que, desde 1955, se encuentran, como decíamos, en pleno fortalecimiento; en la denominada "Noche de los bastones largos" la fuerza de policía desaloja por la fuerza cinco facultades de la UBA, donde graduados, profesores y estudiantes se oponen a la intervención dictada por el presidente de facto. El hecho ocurre un mes después del derrocamiento de Illia: en especial, la policía avasalla la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA apaleando a los miembros de la comunidad académica. Se trata de una violación de la autonomía universitaria que constituye *un dato simbólico-institucional histórico* para la academia argentina (TERÁN, 2006: 17). Ello da como resultado un éxodo de docentes e investigadores. Onganía corre a la izquierda de la UBA e interviene la educación superior. Aún así, cierto sector de la comunidad académica observa este proceso como *más afín a Perón que a Aramburu* y tiene ciertas esperanzas de *peronización* de la gestión (aunque éstas pronto se esfuman). Las “cátedras nacionales” (que peronizaron a un sector del estudiantado de la UBA) se suman, luego, a grupos de extracción católica que serán la base para la conformación de Tacuara y Montoneros. La imagen monolítica del estudiantado antiperonista de fines de la década del

cincuenta se transforma durante los sesenta y alcanza un auge de apoyo Perón a comienzos de la década del setenta; el golpe del '66 y su intervención universitaria favorecen este proceso. O sea, se radicaliza la política clandestina al interior de universidades intervenidas⁷⁵.

En los sectores que repudian el clima represivo dominante se va cimentando la construcción de la guerrilla. Dos sucesos del contexto internacional repercuten de modo profundo en el clima social y cultural del momento: el asesinato de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia, en 1967 y la revuelta estudiantil del *Mayo Francés*, en 1968. A fines de la década, obreros y estudiantes se unen en reclamos en los episodios que se conocen como *Cordobazo* y *Rosarioazo*. Las diferencias en el interior de las Fuerza Armadas y la voluntad de Onganía de eternizarse en el poder motivan que el sector liberal del Ejército exija la renuncia del Presidente de facto. El 8 de junio de 1970 se designa a Roberto Marcelo Levingston en ese cargo, a quien también se le exigirá la renuncia el 23 de marzo de 1971.

Un aspecto que nos interesa particularmente de la década estudiada es la nueva actitud, más flexible, respecto de las conductas sexuales y los vínculos familiares; se modifica la relación entre hombres y mujeres (ROMERO, 1994; COSSE, 2010). Durante los años sesenta, en los sectores medios urbanos, las mujeres atraviesan diferentes cambios significativos: se experimenta una mejora en su situación jurídica, se acrecienta su participación laboral, educativa y política y se solidifican nuevas pautas en relación con la reproducción y la sexualidad, evidenciadas en un uso creciente de métodos

⁷⁵ Como recuerda Diana Maffía, a lo dicho hay que agregar, también que aquellos docentes e investigadores que habían sido expulsados en 1966 de la Universidad, en la denominada *Noche de los bastones largos*, conformaron *núcleos de educación y de investigación* fuera de los ámbitos académicos que brinda formación a muchas personas y da vida a una *universidad de las catacumbas* (MAFFÍA, 2004:105).

anticonceptivos modernos, como la píldora anticonceptiva y el DIU (FELITTI, 2010a:792). Del mismo modo, se evidencia una mayor aceptación del sexo antes del matrimonio (COSSE, 2010).

Teniendo en consideración este medio ambiente cultural que venimos describiendo sería apropiado cuestionarse ¿de qué modo hacer visible la disidencia sexual cuando existe una norma dominante que relega a un lugar de *raros* a quienes salen del molde reproductor de la heterosexualidad? ¿Por qué algunas de las propuestas que lo intentan son censuradas y otras no? A la primera de estas preguntas la respondemos con el análisis del corpus del presente capítulo y daremos respuesta a la segunda en el siguiente.

1.) Aspectos socio-culturales del período de los sesenta. La época de la novedad.

La década del sesenta está atravesada por una concepción *nueva* en lo que refiere a gestionar la cultura. El programa desarrollista que concreta la presidencia de Frondizi (1958 – 1962) da un marco propicio para que, en el país, se expresen ciertas “elites modernizadoras” (TERÁN, 2004:74). En dicho período la categoría de “lo nuevo” (74) adquiere alta relevancia. Es en esta época cuando nacen asociaciones intelectuales, grupos de estudio, editoriales y revistas; de igual manera, se organizan diversas representaciones de la política y la historia nacional; es el momento, también, en el que se fundan diversas instituciones como el CONICET, Eudeba, el Fondo Nacional de las Artes y otras, que reconfiguran los espacios culturales del período. (TERÁN, 2008). En relación a los vínculos con el exterior, durante la década de los

sesenta se vive una tensión entre la conveniencia de una *integración* internacional y el mantenimiento de una *identidad* nacional (PROAÑO-GÓMEZ, 2002). Proyectos como la *Alianza para el Progreso* o el *Mercado Común Latinoamericano* ejemplifican dicha tensión. La modernización cultural se expresa en la circulación de ideas *novedosas* en ámbitos específicos. En esta dirección es inobjetable, como anticipamos, la gravitación cultural del Instituto Di Tella, proyecto que se estructura sobre la base de tres áreas: Ciencias Sociales, Medicina y Artes; reemplaza *el tradicional mecenazgo filantrópico* por un *nuevo modelo corporativo de financiación* a la investigación y experimentación en diferentes áreas de conocimiento (TRASTOY, 2003).

1.1) Opinión y pensamiento crítico

La Opinión, tal el título de un diario donde Kive Staiff⁷⁶ trabaja como periodista, ya enuncia un aspecto de los cambios en la profesión que habilita a quienes la ejercen a desligarse de una pretendida objetividad neutral para poner en juego su subjetividad. El periodismo de los sesenta se vale de las herramientas que las nuevas ficciones aportan en materia de mecanismos lingüísticos así como de la construcción de una *ilusión referencial*. Tal como lo explica Beatriz Sarlo, para una perspectiva más amplia de la cuestión, el imaginario del público de las industrias culturales es *democrático*, en el sentido de que amplios sectores encuentran un lugar de identificación discursiva, de expresión de necesidades y deseos, en el nuevo *periodismo de masas* (2001). No sólo se trata de la incorporación de nuevos saberes, en este

⁷⁶ También fue parte de las redacciones de las revistas *Confirmado* y *Análisis*.

caso el psicoanálisis, sino de un proceso de transformación de los géneros discursivos en la configuración de los diarios modernos⁷⁷. A la par, se experimenta en nuestro país un auge del ensayo sociológico y del revisionismo histórico.

Durante la gestión del gobierno de Illia (1963-1966) aparecen semanarios de actualidad como *Primera Plana*, *Panorama* y *Siete Días Ilustrados*. La primera de estas revistas, pionera en el país, es una vía fundamental de difusión y legitimación de los espectáculos del Di Tella al mismo tiempo que, en materia política, muchos de sus artículos y piezas de humor gráfico ayudan a desvalorizar la figura del presidente constitucional. En lo que respecta a publicaciones especializadas en artes escénicas, el caso ejemplar lo constituye *Teatro XX*, que discute con la crítica teatral tradicional⁷⁸, da lugar a la renovación de la tarea y legitima nuevas expresiones artísticas (PELLETTIERI, 2003a).

Lo antedicho no es ajeno a la transformación de la crítica literaria a nivel internacional (en especial en Europa y Estados Unidos), en lo que respecta a la convergencia de la modernización del pensamiento. En el ámbito local, se evidencia un traslado de esa renovación a la crítica teatral que, como sugiere Liliana López (2001), la beneficia significativamente por el crecimiento cualitativo que implica proveerla de nuevos marcos conceptuales desde los cuales reflexionar acerca de las artes escénicas. Gracias a la incorporación del estructuralismo y la semiótica se amplían, al

⁷⁷ Beatriz Sarlo especifica la secuencia de aparición de los diarios modernos entre el surgimiento de *Crítica* en 1916 y *Clarín* en 1945. "Los nuevos géneros periodísticos son decisivos en la formulación de narrativas sociales y en la producción misma de una categoría especializada de escritor: el periodista moderno, repórter, entrevistador, cronista" (2001:36-37).

⁷⁸ "Frente a la crítica contenidista-biografista de *Talía*, *Teatro XX* intentó instaurar nuevos discursos críticos hegemónicos. En la revista crecieron dos tendencias, una sociologista (...) y una neoformalista" (PELLETTIERI, 2003a:239).

mismo tiempo, las perspectivas para el abordaje textual. Se desarrolla una forma de pensamiento crítico, que borra las fronteras epistemológicas entre los objetos y habilita perspectivas disciplinarias diversas (sociología, antropología, estudios étnicos, psicoanálisis, entre otros), abriendo posibilidades inéditas para la crítica teatral que establece relaciones más fluidas con la praxis social y discursiva (561).

En lo que respecta a cuestiones de género, vale agregar que, desde la década del cincuenta, ciertas revistas *femeninas*, como *Claudia* o *Vosotras*, promueven un trato más directo entre chicas y varones (COSSE, 2010). Se concreta, asimismo, la publicación de *Adán*, una imitación *soft* de la revista estadounidense *Playboy*, que goza de una vida breve, porque aparece en vísperas del golpe de Onganía (SCARZANELLA, 2009).

1.2) La difusión del psicoanálisis y la presencia de la sexualidad en los discursos culturales del sesenta

Una de las novedades de la década es la centralidad que ocupa el psicoanálisis en los discursos culturales⁷⁹. Ello queda demostrado tanto en las preferencias de un público ampliado por las lecturas de Freud como en la presencia del lenguaje psicoanalítico en revistas populares, shows televisivos, obras de teatro, ficción y ensayos. Como sostiene Mariano Plotkin (2003), se concreta una asimilación social del psicoanálisis simultáneamente como un método terapéutico, un medio para canalizar ansiedades sociales y un objeto de consumo que otorga status (119). Marie Langer, Enrique Pichon

⁷⁹ Las contribuciones del estudio de Hugo Vezzetti (1996), que historiza el freudismo en el país, así como el puntilloso recorrido de Mariano Plotkin (2003) por el despliegue del psicoanálisis a lo largo del siglo XX en Argentina resultan cruciales a la hora de pensar estas cuestiones.

Rivière, Arnaldo Rascovsky y Eva Giberti divulgan, desde diferentes ámbitos, el discurso psicoanalítico (TERÁN, 2004). A continuación, dos ejemplos de la diseminación del psicoanálisis, vinculadas con el tema de las sexualidades disidentes:

- Eva Giberti, graduada en Asistencia Social difunde, en medios masivos de comunicación, sus consejos para padres sin apelar al aparato erudito. Sus aseveraciones remiten a la dimensión transnacional de los nuevos estilos y de las novedosas modas y costumbres. Según narra Isabella Cosse (2006), cuando Giberti refiere a los *hippies* sostiene que las “melenas” y los “ritmos frenéticos” son expresiones que los adultos deben comprender en el marco de la “vida instintiva” que se debe encauzar para lograr una óptima formación del *yo*. El movimiento *hippie* contiene, desde la visión de Giberti explicada por Cosse, “tendencias peligrosas”, puesto que la moda *unisex*, los bailes, y ciertos “ídolos andróginos”, como por ejemplo los Beatles y Rita Pavone, pueden “favorecer la confusión sexual” (2006:48).

- Por medio del artículo periodístico sin firma “El amor que no osa decir su nombre” (1964b: 128-135), en el semanario de actualidad *Panorama*, se intenta explicar *racionalmente* la homosexualidad, considerada por el propio medio como un *tema tabú*. Muchos de los argumentos se apoyan en un psicoanálisis de vulgata. Aquí dos ejemplos de ello:

La neurosis es, por definición, un estado de desadaptación. La homosexualidad, en cambio, es una conducta que permite diversos grados de adaptación y que puede en consecuencia ser analizada como una actitud neurótica o como un estado notablemente sereno y equilibrado. (134)

Los nuevos estudios psicoanalíticos han demostrado que los homosexuales son generalmente el producto de hogares mal integrados, en los que dominaba una madre autoritaria y sobreprotectora sobre un padre indiferente y aún hostil a su hijo (135)

Ambos casos constituyen sólo un mínimo ejemplo de la inserción del psicoanálisis en la discursividad social. En efecto, tal es su presencia que hasta es posible rastrearla en el interior de la emblemática *Teatro XX* — publicación especializada en artes escénicas editada entre el 4 de junio de 1964 y el 3 de marzo de 1966. Por ejemplo, en el N° 18, su director, Kive Staiff, elabora un metadiscurso respecto del oficio de la crítica teatral (1965:13) donde sentencia: “la crítica despierta odio y amor con la misma intensidad que los suscita la figura gigantesca del Padre en nuestro psiquismo (...) Del crítico depende, de su madurez humana, de su autoconocimiento, una convivencia positiva; el crítico no puede mezclar sus juicios con sus desequilibrios emocionales o su neurosis” (13). Queda evidenciado, en su texto, el discurso psicoanalítico de moda. Pero también la figura de este crítico cultural nos ayuda para pensar el momento singular que en los sesenta atraviesan los medios de comunicación masiva en general y el periodismo porteño en particular.

La difusión del psicoanálisis en el país es contemporánea al arribo de ciertos cambios en las teorías sobre la sexualidad humana que se enfrentan, en algunos casos, con las propuestas basadas en Freud. En Argentina se traducen, reelaboran, discuten, asimilan y apropian estudios muy variados relativos a la sexualidad. El espectro abarca desde la *erótica del matrimonio* y la *psicología amorosa* hasta la *eugenesia social*. Toda esta serie de textos sexológicos editados en el país presentan referencias a la higiene y medicina

social, a la política poblacional y a la moral reproductiva conformando un “corpus discursivo heterogéneo” (VEZZETTI, 1996:67). Dentro de estas múltiples producciones sexológicas, que desde comienzos del siglo XX⁸⁰ pueblan el imaginario social argentino, queremos hacer foco en ciertas características, novedosas para la década del sesenta, que se pueden observar en algunos casos puntuales.

Los trabajos de Alfred Charles Kinsey (1894–1956), quien en la primera mitad del siglo XX desarrolla investigaciones sobre la sexualidad humana, son publicados en dos informes titulados: *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) y *Sexual Behavior in the Human Female* (1953). La difusión en la cultura porteña de ambos trabajos, bajo el nombre de “Informe Kinsey”, ocupa un sitio privilegiado en los discursos sobre sexualidad humana que durante la década del sesenta circulan en el país. Recordemos que, en abril de 1964, aparece la primera edición del texto de Sebrelí, *Buenos aires, vida cotidiana y alienación*, que goza de sucesivas reediciones en los meses y años siguientes, una de cuyas operaciones es introducir conceptos sexológicos para pensar el contexto local a través del cotejo con los datos de dicho *Informe*. Ese mismo año, pocos meses después, se publica, en el semanario de actualidad *Panorama*⁸¹, el artículo periodístico antes mencionado, “El amor que no osa decir su nombre” (S/F, 1964b: 128-135). Al

⁸⁰ Para una profundización de esta serie señalada remitimos al segundo capítulo del libro *Aventuras de Freud en el país de los argentinos* titulado “Las promesas de la sexología” (VEZZETTI, 1996:67-126) donde se ofrece un recorrido por la literatura sexológica publicada en el país.

⁸¹ El semanario y la revista *Claudia* (fundada en 1957) son publicaciones periódicas que forman parte del proyecto editorial de Cesare Civita con un claro perfil *internacionalista*. El nacimiento de *Panorama*, deseado desde la década del cincuenta, se concreta en el año 1962, gracias a un acuerdo con el grupo *Time-Life* y *Mondadori*. Tanto *Claudia* como *Panorama* son productos innovadores de una misma editorial que, entre otras cosas, apunta a la *internacionalización*, gracias a licencias de editores estadounidenses y europeos, y se potencia con la creación de una planta gráfica en 1963 (SCARZANELLA, 2009).

igual que en el ensayo de Sebrelí, se cita el *Informe Kinsey* y sus estadísticas para Estados Unidos así como también se enumeran agrupaciones que luchan en defensa de los derechos sexuales en diversas partes del mundo. Recoge datos de la ciudad de Amsterdam donde se afirma que “existe una organización internacional denominada ICSE (Comité internacional por la igualdad sexual), nombre que recuerda a las sufragistas de principio de siglo” (132). El artículo enumera diversas revistas publicadas en el exterior y da cuenta de las batallas de algunas agrupaciones de lucha. Le da voz al colectivo homosexual afirmando que si en el pasado habían sido el recato, la timidez y el pudor lo que lo caracterizaban, la postura actual del mismo es sostener que la *homosexualidad*, “por el solo hecho de existir, tiene auténtica ciudadanía dentro del mundo de la naturaleza, debiéndola tener también dentro de la sociedad humana” (130).

En 1966, se publica el libro de Julio Mafud titulado *La Revolución Sexual Argentina*, importante para una comprensión global del período estudiado. A pesar de toda la misoginia y homofobia que el texto porta, incorpora a su discurso fuentes novedosas de variadas procedencias como ser, por ejemplo, el feminismo de Simone de Beauvoir, el psicoanálisis en la voz de Wilhelm Stekel y la antropología desarrollada por Abram Kardiner. El ensayo señala que las revistas, el cine y la televisión imponen ciertos modelos de pareja y de liberalidad en la conducta femenina, los cuales son dominantes en la cultura juvenil y forjan el gusto masculino instando a las mujeres a comportarse como las *estrellas*, obligándolas a innovar no sólo la manera de vestir sino también el comportamiento sexual y amoroso. En el segundo capítulo, titulado “Las conquistas económicas y sociales”, Mafud habla de los

cambios en el mundo laboral y la inserción de la mujer en el mismo; un apartado advierte sobre “El peligro: la masculinización”, es decir, “que la mujer se evada de su status para ser lo que no es” ([1966]1971:27). El carácter esencialista y patriarcal de este discurso salta a la vista. De manera que, a pesar de algunas observaciones sociales descriptivas de su época y de sus citas a Simone de Beauvoir, Mafud reproduce el paradigma dominante patriarcal, machista, misógino y, como veremos a continuación, heteronormativo.

En este texto se pueden también rastrear afirmaciones muy peculiares respecto de la disidencia sexual. Aborda la *homosexualidad masculina* como algo que integra un momento de la adolescencia, el de la *iniciación sexual*⁸². Allí sentencia —de modo vago— que hay dos pautas en la conducta de algunos adolescentes argentinos que, en muchos casos, los llevan a concretar su iniciación sexual con *homosexuales*: “la dificultad de conseguir pareja y el gran peso de hábitos machistas” (101). El libro se presenta a través de un discurso científico, aunque sus argumentaciones resultan infundadas en muchos casos. Por momentos afirma sentencias con vaguedad y, por otros, generaliza de modo categórico algunas aseveraciones, por ejemplo:

el muchacho argentino afianzado por distintos hábitos sociales masculinos — cierta depreciación por la mujer, miedo al ridículo, apego a la barra— tiende al contacto con seres del mismo sexo. El ejemplo más conocido de acción conjunta en experiencias sexuales lo encontramos en la conducta de los integrantes de una barra. Con una aclaración especial: *no poseen relaciones sexuales entre sí, sino que comparten colectivamente sus relaciones sexuales con algún homosexual* (101-102).

El homoerotismo que podemos leer por debajo de estas sentencias de Mafud nos resulta evidente hoy; creemos que éste es *permitido* por el autor en función de lo transitorio de la situación que describe. Al mismo tiempo, en su

⁸² El capítulo en cuestión se titula *La iniciación sexual* y se ocupa de la homosexualidad bajo los siguientes subtítulos: “Homosexualidad e iniciación sexual”, “El homosexual elegido”, “Los traumas”, “El noviazgo”, “El franeleo”; en los dos últimos no aborda la *homosexualidad*.

argumentación, el homosexual existe en relación a esa barra de varones *heterosexuales* que por timidez o dificultad para encontrar pareja decide iniciarse sexualmente con un *elegido*, pero legitimado por sus propios pares

El homosexual elegido (...) pertenece, por lo general, a la media o alta clase. Disimula casi siempre su condición de tal. Sus excesivos medios económicos lo diferencian del homosexual de barrio o de clase baja (104)

Este tipo de homosexual, generalmente, no es perseguido. Su conducta casi siempre reservada tampoco da motivos para hacerlo. (...) Esto lo hace ser el tipo de homosexual propicio para el adolescente que actúa en grupo y quiere ocultar sus señas y referencias personales en el anonimato (105)

En primer lugar aparece una discriminación clasista evidente. Como en un lema que guía la conducta de estos adolescentes que describe Mafud, resuena implícito en su texto la sentencia *úselo y tírelo* donde la persona que es *elegida* por la barra no parece tener dignidad, libertad, deseo, ni agencia. El autor se cuida de *salvar* a los adolescentes que *eligen* al *homosexual* para iniciarse de posibles *traumas futuros*. “No parece en absoluto cierto que las primeras experiencias con homosexuales transformen al adolescente. (...) *El adolescente no acepta voluntariamente al homosexual. Sólo lo hace por estricta necesidad*” (106). Curiosamente su apartado termina con un relato en primera persona de una mujer de 23 años que no cede a las insinuaciones de mujeres mayores que iban a la peluquería donde trabaja y que ahora lleva una vida *normal*. Siguiendo con la línea de invisibilidad de las mujeres y sus posibilidades de correrse del paradigma dominante de la heterosexualidad, este libro tampoco habla de lesbianismo excepto en este momento.

1.3) Discursos del período sobre las sexualidades disidentes

El caso de *La Revolución Sexual Argentina* y su abordaje de la disidencia sexual nos insta a especificar algunos otros discursos culturales que, durante la década del sesenta, abordan las sexualidades disidentes, aunque lo hagan de modo limitado (y acotado, mayoritariamente, a la homosexualidad masculina).

Un primer caso lo constituye, desde una óptica apologética, la edición en 1961 de un texto nacido a mediados de los cincuenta, *El destino del homosexual a través de la vida de Oscar Wilde* (MERLE, [1955] 1961), el cual se enfoca en algo muy específico como es el proceso judicial sufrido por el escritor. Se propone mostrar los *rasgos permanentes del homosexual*, su posición como *paria de la sociedad*, su convicción respecto a un *destino* que lo caracteriza y la filosofía de vida que llega a elaborar, a partir de las condiciones que le son dadas. Su autor, Robert Merle, denuncia la crueldad e irracionalidad puritana con que se persigue y condena a los homosexuales.

Otro caso significativo es el ya citado artículo periodístico de *Panorama* “El amor que no osa decir su nombre” (S/F, 1964b), el cual aclara en su subtítulo que “después de años de silencio, la sociedad enfrenta un tema tabú: la homosexualidad” (128). En las fotografías⁸³ elegidas para ilustrar la nota se pone en juego algo del orden de lo vedado, de lo oculto, de lo *no visible*. No hay representación de mujeres sino sólo de siluetas o contornos masculinos; se muestran varones anónimos que deambulan por la ciudad. Ese *tabú* que enuncia el subtítulo se pone en juego en el propio abordaje que

⁸³ Las imágenes que ilustran la nota son curiosas: siluetas de varones caminando en la noche urbana, un retrato masculino en un bar donde el rostro está cubierto por la nuca de una persona sentada adelante, un plano detalle de una mano de hombre posada sobre el antebrazo de otro en una situación cotidiana de una mesa de café.

la nota hace de su objeto. El artículo propone una caracterología del “hombre homosexual” al cual asemeja con los “jóvenes iracundos” por el uso de ciertos elementos para vestirse como las camperas de cuero negro y por mostrar una virilidad *auténtica, rebelde y despreciativa*. Comienza con una justificación de su objeto: “Nos ocupamos de los homosexuales, porque en realidad son ellos quienes han reclamado nuestra atención. Su actitud al enfrentarse a sí mismos y su modo de comportarse han cambiado fundamentalmente y en este cambio se refleja toda la evolución cultural de la sociedad contemporánea” (128). De modo que quien redacta el artículo se evade del agenciamiento de esa elección. Ya desde el inicio de la nota se pone énfasis en un cambio que el autor percibe respecto a la actitud que estos sujetos asumen en los últimos tiempos y no así, por ejemplo, en una transformación social al respecto. Deposita en el colectivo de *homosexuales* la toma de conciencia de una nueva autopercepción, así como la exigencia de un cierto reconocimiento social. Los aspectos más anclados al contexto local se grafican en ciertos supuestos reportajes a varones homosexuales que no son identificados. Así, en una separata sin título, se narra el contexto de enunciación de una entrevista, *un café de la calle Santa Fe* y se describe al entrevistado como *un homosexual de 18 años*, de profesión *vidrierista*. En ese contexto de vaguedades y desplazamientos de la identidad del sujeto en cuestión, el artículo periodístico transcribe sus dichos:

(...) Nosotros nunca somos felices del todo; nuestras pasiones son más violentas que las que unen a un hombre con una mujer, pero también son mucho menos duraderas. Aunque el rechazo social que experimentamos tiende a unirnos... Y ese rechazo no tiene sentido: ¿qué mal hacemos? (...) Yo estoy sano; además, no quiero cambiar⁸⁴. Estoy bien así. (133)

⁸⁴ Se muestra, asimismo, que hay otros que sí desean transformar su situación, tal el caso de aquellos que acuden en busca de alguna ayuda. La nota critica las respuestas deficientes que la Iglesia y la medicina les brindan. “Si estas son las respuestas y las soluciones que un

De algún modo el “caso” elegido es funcional al estereotipo tanto por su ubicación en calle Santa Fe, como por la profesión del sujeto. No sólo eso. Al mismo tiempo, conforma el marco posible que el propio colectivo de personas que militan a favor de la disidencia sexual se autoadjudica en la época; al menos así lo entienden, por su parte, Mabel Bellucci y Flavio Rapisardi, al afirmar que

hasta mediados de esta década [de 1960], se multiplicaron organizaciones caracterizadas como grupos cerrados de pertenencia y reflexión sobre lo que se denominó «experiencias de vida» de los homosexuales urbanos. Estos colectivos jamás plantearon, en función de la homofobia reinante, políticas de irrupción y visibilidad en el espacio de lo público. A fines de la década comenzó a producirse una paulatina politización y mutación de los grupos homosexuales (1999:46).

En un tono más progresista, el artículo de *Panorama* hace varias comparaciones en las cuales las *perversiones* que se le adjudican a los *homosexuales* están también dadas del lado de los heterosexuales: “la homosexualidad da lugar a fenómenos criminales como, la corrupción de menores, la prostitución, el secuestro y aún el homicidio; pero los mismos delitos se dan también en la esfera de la sexualidad normal” (134). En frases como esta, si bien muestra apertura para el momento histórico, evidencia su visión respecto del carácter *anormal* de las vidas de las y los *homosexuales*. Aquello que se señala como *anormalidad*, a mediados de los sesenta, “no es tanto la posibilidad de un comportamiento homosexual, sino la preferencia del mismo o la imposibilidad de tener uno distinto” (135).

El principal rasgo de la *novedad* que el artículo aporta, en todo caso, es un enfoque por fuera de la moral dominante (judeo-cristiana, principalmente) para reflexionar desde posicionamientos más racionales y científicos. Nunca hace una apología y se cuida muy bien de opinar sobre los

homosexual recibe al volverse al mundo normal, es bastante comprensible que termine por dirigirse, siguiendo sus naturales inclinaciones, a aquellos que son como él” (134).

aspectos que describe, a la vez que el modo en que argumenta todo desde apoyos científicos⁸⁵ da cuenta de un punto de vista *abierto* del medio mismo. Al mismo tiempo, esta apertura no impide que se ciña al paradigma médico dominante, que considera la *homosexualidad* como *enfermedad* fuera de la *normalidad*. En una separata se recoge la opinión del doctor José Opizzo, sexólogo del hospital Argerich, quien opina que la homosexualidad está muy extendida en la ciudad, "(...) La policía los trata como delincuentes y los manda a *Devoto* (...) allí se los deja vestir de mujer y casarse entre sí" (129). Sin embargo, según la voz del galeno que cita el artículo, hay en ello un error, porque "no son delincuentes: son enfermos. Como no se sienten molestos por su enfermedad, la única acción positiva es la profiláctica" (130).

Por otra parte, aunque aporta el significativo dato que afirma "por cada 100 homosexuales hombres hay 200 lesbianas, según los médicos" (130), no lo representa en sus fotos ni en la redacción del artículo donde el sitio para las mujeres es claramente menor y las lesbianas aparecen invisibilizadas. Pareciera, a su vez, que esa invisibilidad no es exclusiva del artículo sino que es reconocible de manera repetida en otros casos, no solamente en el contexto argentino sino también en otros países de América Latina⁸⁶.

⁸⁵ La nota concluye que: "Sólo a través del progreso científico en el campo de la sexología, de la psicología, de la sociología y, en general, de todas las disciplinas directamente vinculadas con el conocimiento y la evolución de la personalidad humana, será posible llegar a respuestas racionales y positivas al problema de la homosexualidad" (135).

⁸⁶ Por citar sólo un caso de otro país, cuando Claudia Hinojosa observa que aunque en México las lesbianas "continuaban siendo una especie de personajes de ciencia ficción en la representación de la cultura sexual dominante, la explosión de procesos contraculturales y los movimientos de jóvenes no sólo exploran una visión distinta a la versión tradicional del país, sino que la sexualidad se convierte en terreno de confrontación" (2003:1). A su vez, Norma Mogrovejo, al investigar sobre el nacimiento y el desarrollo del movimiento de lesbianas en América Latina, comprueba que entre las décadas del sesenta y el setenta el surgimiento de movimientos de sexualidades disidentes en Latinoamérica cuenta con una participación mayoritaria de *varones homosexuales* y una militancia minoritaria de *lesbianas*,

Con menos difusión, pero en el mismo tono que la crónica de *Panorama*, se edita el libro *El homosexual en la Argentina* (DA GRIS, 1965) que, a través de una colección de testimonios poco documentados, intenta esbozar un pretendido discurso *científico* para explicar la *homosexualidad masculina* y dar cuenta de la necesidad de leyes que no criminalicen el accionar de estas personas. Sugiere que “sería lo ideal para la mayoría de la sociedad moderna, no pensar ni ocuparse de una cuestión que no extraña nada de particular ni de peligroso para la estabilidad de la sociedad misma” (23). Insiste con la teoría del *tercer sexo* que concibe a la *homosexualidad* como *problema psíquico* en el cual un espíritu de mujer está atrapado en un cuerpo de hombre y viceversa.

Si bien, por un lado, el ensayo de Da Gris es ecléctico y no presenta una coherencia en su línea de pensamiento, por otra parte es cierto que comunica, de forma sintética y a modo de pastiche, muchos de los discursos médicos y científicos que están circulando desde comienzos de siglo (cita a Magnus Hirschfeld e Iwan Bloch, por ejemplo, para hilar los *casos* argentinos que construyen el relato capítulo a capítulo).

El autor entiende que si su proyecto de escritura es efectivo muchas *almas* podrán *sonreír al sentirse un poquito más felices* y, sostiene, “esa felicidad ganada para el mundo representa (...) más que cien guerras (...) porque esta victoria no requiere víctimas, ni lutos, ni sangre, ni lágrimas. Sólo requiere y pide: ¡COMPRENSIÓN Y VOLUNTAD!” (26). Así, en este tipo de afirmaciones apologéticas, el autor llega a afirmar:

que finalmente se incluirían, de modo más profundo, a través del compromiso a con la lucha feminista (2000: 63-64).

La homosexualidad no es un peligro para la humanidad ni para la sociedad, por lo tanto, ni la humanidad ni la sociedad deben temerle, por el contrario, deben encauzar al homosexual por una senda más noble, más digna (270).

La virtud del texto radica, en todo caso, en la separación que establece entre homosexualidad y delincuencia⁸⁷ pero queda evidenciada la limitación de su propio discurso cuando se enfoca en otras identidades sexuales, ya que, si bien por momentos aborda un abanico más amplio de sexualidades disidentes, lo hace desde nomenclaturas poco felices y hasta injuriosas (Ej.: *travestistas, tribadas, pseutribadas, hermafroditas psíquicos*, etc.) y les otorga un lugar marginal en su análisis, a pesar de esa *tolerancia y comprensión* que pretende contagiar.

1.4) El feminismo argentino y la revolución discreta en las relaciones de género

Las luchas sociales emprendidas hacia fines de los sesenta por las y los disidentes sexuales, tanto en Argentina como en el resto de los países occidentales son necesariamente deudoras de la labor previa de las feministas. Dicho posicionamiento incansable e ineludible de los colectivos de mujeres permiten ver ensanchadas (y proyectadas en el pasado) las luchas de las agrupaciones que pretenden visibilizar la disidencia sexual. Mabel Bellucci explica que, a partir de los años sesenta, casi todos los colectivos homosexuales alrededor del mundo se apoyan en la trascendencia del feminismo en su impulso por la liberación sexual y sostiene que “hubiera sido imposible alcanzar los propósitos de tantos otros movimientos sin el aporte crucial de la experiencia feminista, cuyos postulados recorrieron el manto de las políticas sexuales y aportaron herramientas de análisis cada vez

⁸⁷ Vale recordar el peligro social que representaba en las concepciones higienistas de inicios del siglo XX, como vimos en el primer capítulo.

más sofisticadas para ejercer una mirada crítica sobre la cultura sexista” (2012:2). La disidencia sexual encuentra en dicha experiencia el encuadre pertinente para desarrollar su militancia. Creemos por ello importante considerar aquí el momento histórico que este movimiento atraviesa en el país.

Como señalan Rifkin y Tarducci (2010), las décadas del sesenta y setenta constituyen el momento de pasaje hacia un tipo de feminismo diferente reconocido mundialmente con el nombre de *segunda ola*. Estas mujeres organizadas provienen de agrupaciones anti-capitalistas de izquierda y piensan lo político de modo *novedoso* para ampliar los horizontes de su aplicación de tal forma que abarque la vida cotidiana de las mujeres. Una de sus consignas afirma: *lo personal es político*. Si las mujeres de la primera ola del feminismo argentino “habían fundamentado sus demandas en la condición maternal de las mujeres” (FELITTI, 2010a:792); las feministas de la *segunda ola* vuelven a pensar de modo renovado el cuerpo, el amor, la sexualidad, la maternidad y la familia. Durante el transcurso de esta *segunda ola*⁸⁸, se demandan cambios en relación con la anticoncepción y el libre gozo de la sexualidad, se promueven campañas exigiendo el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos y se comienza a cuestionar la heteronormatividad (FELITTI, 2010a).

Estas nuevas expectativas respecto al lugar que las mujeres ocupan en la familia y en la sociedad dan marco a la aparición de nuevas agrupaciones femeninas. Isabella Cosse afirma, en este sentido, que no es casual que los

⁸⁸ “En Estados Unidos, en 1969, la primera edición de *Our Bodies, Ourselves* (*Nuestros cuerpos, nuestras vidas*), realizado por el Boston Women’s Health Book Collective, constituyó un ejemplo significativo de la nueva política feminista en los temas de salud” (FELITTI, 2010a:791).

problemas de la pareja se hallen en los orígenes de estas organizaciones y da el ejemplo de la fundadora de la Unión Feminista Argentina (1970), Gabriella Christeller, quien arriba al movimiento a partir de sus estudios “de las dimensiones biológicas, psicológicas sociales y culturales de la pareja” (2010:140).

Lo nuevo signa la década de modo evidente; las transformaciones sociales que acarrea tanto como la incorporación de las novedades demandan un tiempo por las pujas de intereses que implican. En nuestro país el feminismo fue el territorio necesario para que empiece a emerger un pensamiento entorno a la disidencia sexual desde una perspectiva política, por ello, uno de los aspectos que nos interesa abordar es el modo por el cual la vida cultural del período sesentista da cuenta de las transformaciones que acontecían en los modelos familiares, en las relaciones de género y en las pautas de sexualidad.

El modo en el cual se organizan las relaciones internas de las familias tanto como los roles genéricos culturalmente delimitados es sumamente gráfico de las transformaciones que señalamos. Isabella Cosse, lo sintetiza afirmando que, en Argentina, los años sesenta constituyen

una época ‘bisagra’ entre el auge del modelo de la domesticidad y la consolidación de pautas de organización familiar sobre nuevos presupuestos como el divorcio, la integración de la mujer al mercado de trabajo, la difusión de las uniones consensuales y la natalidad fuera del matrimonio. (2006:40)

Desde la sanción en 1926 de la ley 11357 la legislación argentina permite a las mujeres administrar sus bienes y salarios sin la autorización marital aunque continúan excluidas de derechos como la tutela o curatela de sus hijos/as; será, irónicamente, recién durante la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía, que se consagra la plena capacidad para la mujer mayor de

edad, independientemente de su estado civil. Del mismo modo que en 1947 la incorporación de las mujeres a la ciudadanía goza de consenso popular, la medida de ampliar los derechos civiles de las mujeres casadas, promulgada durante el Onganía, evidencia una aceptación de la sociedad. Lo paradójico es que suceda bajo una dictadura y gracias a un decreto ley (17.711 del año 1968).

Como explicó Guillermo Borda, ministro del Interior y propulsor de la Reforma de 1968, el nuevo código se inscribía en una filosofía social y cristiana contraria al liberalismo individualista y positivista. La ampliación de los derechos femeninos, acorde con la importancia otorgada al matrimonio como una comunidad espiritual, estaba en consonancia con la Constitución Pastoral *Gaudium et Spes* del Concilio Vaticano II, que establecía que los cónyuges debían estar unidos, que en cuerpo y en alma el hombre y la mujer tenían igual 'dignidad personal' y que el plan divino excluía toda forma de discriminación, incluido el sexo (COSSE, 2010:137).

Vemos que, bajo la dictadura de Onganía, se embanderan los valores de la moral cristiana por sobre cualquier logro civil, en todo caso la reforma se torna posible en virtud de su cercanía con los valores proclamados desde el Vaticano.

A partir de estos cambios, entonces, se habilita a las mujeres a administrar sus propios bienes y los de la sociedad conyugal. En 1969, la Ley 18.248 reglamenta el uso del apellido del marido por la mujer casada. "Como resulta claro, la ampliación de los derechos femeninos no sancionó la igualdad de ambos cónyuges, pero potenció la discusión pública sobre el problema" (COSSE, 2010:138). Aun así, la aceptación social de cambios en los roles de los hombres y mujeres ocurre, en opinión de la historiadora, a condición de que se mantengan las diferencias genéricas y se rechace la homosexualidad, la cual, cuando se convierte *en patrón estable*, se asimila con lo *patológico* (2006:48). De modo que *lo nuevo* de la época se incorpora de

modo parcial, o, al menos, a condición de que no transforme radicalmente los roles de género que se vienen arrastrando tradicionalmente.

1.5) Una nueva juventud

Mónica Bartolucci, quien usa como fuentes de su estudio las cartas de lectores de *Panorama* y *Siete Días Ilustrados* (por ser publicaciones orientadas a la clase media sin una definida orientación partidaria, ávida de información de política internacional y nacional y adepta al consumo de bienes materiales y culturales) entiende que, durante los sesenta, llegan al país los primeros ecos de un movimiento juvenil que, bajo el lema de *hacer el amor y no la guerra*, surge en distintas ciudades del mundo, “difundiendo premisas de altruismo, misticismo, alegría y no violencia, asociado a sentimientos de libertad sexual, cambios en la indumentaria, predilección por la vida al aire libre, y cierto desprecio por el dinero” (2006:133). El discurso que emana el movimiento juvenil demuestra la insatisfacción respecto de las reglas de la sociedad de consumo. Ensalzan a *los beatniks*, en tanto representantes de la juventud, por su capacidad para *hacer olvidar las tristezas y desquicios que acosan a este mundo*, lo cual, como explica la investigadora, provoca reacciones muy duras, puesto que las personas que tímidamente siguen sus modas son vistos como una *minoría resentida* y les invisten *todos los pecados posibles*: “la carencia de moralidad en sus acciones *egoístas y homosexuales* y de valores propios de una sociedad productiva” (134). Este movimiento juvenil reivindica el *desparpajo personal* como *signo de protesta* a través del cual la juventud se expresa para mejorar una *sociedad corrompida* (133-134). Esa cultura juvenil *antagonista* se va solidificando y,

durante el gobierno de Onganía, encuentra un cauce “en la figura prohibida de Perón, a través de la revisión de la historia inmediata” (143). Aquel espíritu renovador de la juventud, no hace otra cosa que “provocar un alto grado de recelo, turbación y hasta encono en una sociedad de clase media, desconcertada ante los nuevos valores” (144).

Valeria Manzano, en su estudio sobre la juventud y su consumo musical, piensa la *novedad* del *rock* (que venía desde los años cincuenta) y señala que, inicialmente, éste provoca “preocupaciones sobre los peligros de una sexualidad juvenil abierta y de las posibles actitudes desafiantes que generaría en los y las jóvenes” (2010:26). Aparecen, así, discursos combativos de carácter moralizante, en sectores conservadores, que presagian catástrofes atroces ante la emergencia de este tipo de novedades, pero la divulgación de los medios masivos junto con la *mediación pedagógica y cultural* de un segmento creciente de las industrias culturales y del entretenimiento hace cambiar el paradigma dominante. Es esta intervención mediadora una clave nodal que convierte al rock en una *práctica aceptada y respetable* (28). Muchos libros, películas, puestas en escena, revistas y programas televisivos y radiales actuaron como *mediadores* de estos múltiples cambios que resultan “desconocidos e incomprensibles para muchas personas, educadas con otros principios menos liberales, miedos y tabúes” (FELITTI, 2010b:206). Consideramos que este carácter de *mediación pedagógica* se puede aplicar para historizar el teatro de la época, en nuestro caso aquel que aborda a las sexualidades disidentes, tanto como a otra cantidad de expresiones de la cultura. ¿Qué tipo de *mediación pedagógica* proponen? ¿Cuánto margen habilitan para el surgimiento de una *revolución*

discreta en materia sexo-genérica? Como observaremos en los casos que siguen, la apuesta de las y los teatristas de los sesenta entra en colisión con las expresiones más conservadoras del paradigma heterosexista que pudimos analizar en el capítulo precedente funcionando como *mediadoras culturales*.

En síntesis, las nuevas ideas sobre los roles de género, en general, y la participación de las mujeres, en particular; las manifestaciones culturales de moda entre la juventud que cuestionan los valores establecidos; la difusión cultural de ideas que evidencia y reivindica la opinión personal junto a la difusión en el país de nuevos conceptos en materia sexológica dan un entorno más amigable para que la aparición de la disidencia sexual en los escenarios, desplazada de aquellas matrices representativas injuriosas, sea recepcionada con interés, producida con mayor riesgo temático y pensada como una crítica a los paradigmas socio-sexuales vigentes. Si ya en el año 1954 *Té y simpatía* de Robert Anderson cuestiona la masculinidad, evidenciando el carácter performativo del género, las novedades que se concretan durante los años sesenta van profundizando el nivel de visibilidad de las sexualidades no-heteronormativas en los teatros de la ciudad de Buenos Aires. Durante la década señalada, se observa un creciente número de puestas en escena que otorgan un espacio discursivo novedoso a la disidencia sexual, construyendo un camino hacia ese estallido que ocurre durante la temporada del año '69. De igual forma que en el capítulo anterior pudimos observar que hacia comienzos de la década del sesenta algunos discursos teatrales comienzan tímidamente a fisurar la matriz representativa hegemónica, veremos que a

medida que se acerca el año 1969 esas grietas van siendo cada vez más profundas mediante experiencias teatrales que presentan un abordaje novedoso en lo que refiere a la mostración de los cuerpos sexuados y su diversidad. Ya no sólo se trata de no reproducir la matriz injuriosa hacia la disidencia sexual, sino de habilitar, por lo menos, zonas de incertidumbre respecto de aquello que la diversidad sexual habilita.

2.) Cuerpos nuevos en las búsquedas (neo)vanguardistas

El proyecto de la vanguardia artística de los años sesenta debe entenderse en el marco del *intenso proceso de modernización* cultural que caracteriza aquel *momento desarrollista*. El ámbito cultural sigue el camino de la economía expansiva del país. *Intensificación, participación, disolución, consumo, movimiento y acontecimiento* son términos que sirven para explicar, en español, en qué consisten palabras como *happening, op art y pop art* (neologismos de *ese objeto divertido y escandaloso* llamado *arte* por aquellos años sesenta) (GIUNTA, 2008). Experiencias tan disímiles como la guerrilla, el *op art*, el pacifismo de los *beatniks*, las baladas de Paul Mc Cartney, el anarquismo de los *blousons noirs*, la revuelta estudiantil, la antipsiquiatría, la marihuana y el hachís, el nihilismo orientalista, Joan Baez y Perón dan cuenta de la revuelta en las formas estéticas y su intento de ligarse con la *revolución*. (MATAMORO, 1989). En ese escenario social resulta insoslayable el aporte del Instituto Di Tella dentro del plano cultural argentino. Por ello, enfocados en el tema que nos ocupa en la tesis, se pueden sumar como ejemplo tres puestas en escena concretadas en ese ámbito: *El desatino* (1965) y *Los siameses* (1967), ambas de Griselda Gambaro, con dirección de Jorge

Petraglia, y *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (1967) dirigida por Roberto Villanueva. Ambos directores teatrales, fuertemente interesados en las expresiones de vanguardia a nivel internacional, concretan puestas en escena renovadoras de la escena porteña del período trabajado, poniendo en práctica nuevos modos de hacer, pensar, exhibir teatro. Muchas de las aristas que la complejidad de la experiencia del Instituto Di Tella despliega como fenómeno artístico son abordadas por estudios ineludibles (KING, 1985; GIUNTA, 2008 y PINTA, 2013), los cuales posan la mirada en ese enclave difusor de las novedades en las artes escénicas, en diálogo directo con los sucesos teatrales de nivel internacional del período, pero ninguno de ellos se encarga de sondear las retóricas sexo-genéricas sobre las que aquí queremos hacer foco.

Asimismo, referiremos en este apartado a otra experiencia de la (neo)vanguardia local —por fuera del Di Tella— pero que marca un significativo aporte a la visibilidad de la disidencia sexual en el teatro, nos referimos a la puesta en escena de Alberto Ure del texto dramático de Joe Orton, *Atendiendo al señor Sloane*.

Pero antes de entrar en los ejemplos, vale recordar lo estudiado por Osvaldo Pellettieri al caracterizar la concepción de la puesta en escena de la “neovanguardia absurdista” (2003a:361-367) cuando afirma que, si bien no llega a quebrar por completo con las normas teatrales vigentes, imprime una *modernización de la escena argentina*, con una clara intención de ruptura con el pasado. Se pone el acento en el culto a lo nuevo y en la creatividad del teatrista. Enumera como pioneras en este grupo de puestas a las dos de Gambaro antedichas, junto a *Lo que hay que tener* (1966) de Ann Jellicoe,

dirigida por Santángelo. A su entender, estas tres puestas en escena son representativas de un conjunto y proponen una *erótica del teatro*⁸⁹ (363), o sea, textos para el placer de las y los espectador@s. Las características de la puesta en escena de la “neovanguardia absurdista” (365-366) se sintetizan en estos ítems:

- práctica del teatralismo
- actuación deíctica (señala al actor y expone al personaje) con una subpartitura basada en el juego puro
- ritmo actoral sostenido por cortes y acumulación de actitudes
- un comienzo y desarrollo bajos, rítmicamente hablando, que se transforma en un desenlace intenso
- signo teatral cuya movilidad se basa en el manejo de la ironía y la postergación de la intriga
- la textualidad no pretende demostrar ninguna tesis
- puesta autotextual.

2.1) Cuerpos erotizados en *El desatino* y *Los siameses*

El desatino (1965) y *Los siameses* (1967) se estrenan en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella. No es la primera vez que Petraglia elige textos dramáticos de la llamada *neovanguardia* (tanto a nivel internacional como argentina); su puesta en escena de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en 1956 es un hito en este sentido. Su trabajo de dirección

⁸⁹ Toma este término basándose en la propuesta de Susan Sontag en su ensayo “contra la interpretación”, de 1964 (2008:13-27). Allí se habla de la necesidad de una *erótica del arte* y, por esto, se privilegian las reflexiones sobre el fenómeno artístico que “revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla” (26). Se trata de un posicionamiento intelectual, propio de la década de los sesenta, que se enfrenta a la hermenéutica afirmando que “la función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*” (27).

sobre los textos escritos por Griselda Gambaro le dan aliento a una dramaturga novel quien, en la primera fase de su producción, ya evidencia, según explica Silvina Díaz, una “concepción de un teatro deslitterarizado y no mimético que, atenuando la potencia expresiva de los elementos verbales, propone una verdadera dramaturgia de los signos escénicos y del espacio, al tiempo que otorga un privilegio absoluto al lenguaje físico del actor” (2010:193)⁹⁰. Nótese que tanto aquí como en la concepción de Pellettieri acerca de la puesta en escena de la *neovanguardia absurdista*, se subrayan los espacios que estas textualidades habilitan para que aparezca con fuerza el lenguaje físico de las actrices y actores, los cortes y las acumulaciones en la actuación, el juego puro y la evidencia del teatralismo.

En un lúcido estudio del texto *El Desatino*, Lydia Di Lello observa que, si bien el tópico de lo sexual se presenta de modo constante en toda la obra de la dramaturga, en este caso específico aparece

la sexualidad en su versión más zafia. Sin dudas la relación más revulsiva es la del amigo de Alfonso y su madre. (...) A la sexualidad manifiesta de estos personajes se suma la impotencia de Alfonso en la noche de bodas y la alusión a la infidelidad de la vedette con Luis. Este personaje voraz no sólo come la comida de Alfonso sino que se apropia de sus mujeres y de su casa (2010:178).

Esta investigadora continúa su análisis recordando las consideraciones del difundido ensayo de Sebrelí ([1964]1965) y su crítica al discurso moralista sobre la sexualidad enunciado por la clase media:

Los pequeños burgueses condenan toda actividad sexual que se aparte de la "Naturaleza". Esta actitud se refleja en el rechazo de Alfonso por el Muchacho. Cuando el joven generosamente lo rescata de la intemperie, el protagonista evita en forma deliberada el contacto con su cuerpo adjudicándole segundas intenciones. Ya en su casa insiste en sus sospechas: "Está ansioso por intimar conmigo, me doy perfecta cuenta. Pero no, no lo secundaré en su juego (*Grita.*) ¡Soy un hombre sano!" (p.91). Alfonso, que no es un "hombre sano" en ningún sentido, no registra cómo su familia lo destruye. Sin embargo, sospecha del Muchacho (DI LELLO, 2010:178)

⁹⁰ Esta investigadora ubica, en los albores de la carrera de Gambaro, tanto los textos dramáticos mencionados como *Las paredes* (1963) y *El campo* (1968) (DÍAZ, 2010:193).

En otras palabras, todo lo que proviene de otra clase social resulta peligroso. En el rechazo de Alfonso por el Muchacho por medio de ese texto enunciado que lo autodefine como *sano* (en oposición al cuerpo *enfermo* del otro) puede leerse, a su vez, como resabio del *asco* en la clase media a la que el personaje pertenece, ahora sólo reducida al ideologema que conforma a quien lo enuncia y no a la ideología del autor.

Para nuestro análisis es importante señalar que ciertos pasajes en *El desatino* y *Los siameses* habilitan una lectura que quite el velo a sus zonas de homosociabilidad, cargadas de homoerotismo —entendiendo por esto, aquello que David William Foster explica como “un universo social en el que se forjan relaciones privativas entre los hombres en aras de consolidar el poder” (1999:242)⁹¹. Esta actitud se refleja en la cercanía corporal del Muchacho cuando, generosamente, rescata a Alfonso de la intemperie y lo trata con cariño (como nadie de su círculo primario lo hace) (GAMBARO, 1990). También se manifiesta en la prohibición de su madre de leer la revista que exhibe mujeres y hombres desnudos (65), así como en la fallida experiencia sexual de su noche de bodas (75) y en una imagen que le narra al niño para contarle un chiste:

hubo una vez una fiesta y los perros colgaron todos sus traseros en las perchas porque la cola les molestaba para bailar. Alguien dio una voz de alarma y salieron todos disparando. Cada cual agarró el trasero que le vino a su mano. Y ahora... ahora se huelen para reconocer sus verdaderos traseros (73).

Este último ejemplo lo señalamos por una de las características que, desde la óptica *queer*, se le otorga al *ano* y que, siguiendo a Beatriz Preciado, valoramos como *centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-*

⁹¹ En rigor, el investigador aquí citado habla de *homosocialismo*, concepto no difundido por fuera de su estudio específico y que nos parece un poco ambiguo en su semántica por lo cual preferimos obviarlo.

sexual, a saber: su conceptualización como “centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universalmente reversibles (¿quién no tiene ano?)”(2002:27)”. La imagen de los perros olfateándose habilita una lectura liberada de los cánones establecidos para la sexualidad del momento.

Los siameses evidencia aún más el homoerotismo. Jorge Petraglia y Roberto Villanueva interpretan a los dos protagonistas, Lorenzo e Ignacio respectivamente, cuyo vínculo de intimidad es profundo, conviven en una misma habitación y se necesitan. El texto dramático está fechado en el mismo año de la puesta en escena de *El desatino*, 1965, pero su estreno ocurre en el año 1967, en la Sala del CEA⁹². El personaje de Lorenzo es el que manifiesta mayor necesidad de cercanía al cuerpo de su compañero:

(Ignacio se dirige a una de las camas y se acuesta sobre el elástico. Lorenzo lo mira, se quita el saco, lo cuelga en la silla y se acuesta al lado de Ignacio)

Ignacio (con fastidio): ¿Qué hacés? ¿No tenés tu cama?

Lorenzo: Me gusta sentirme acompañado. Es horrible dormir en el suelo, sólo como un perro (1990:119)

Asimismo, Lorenzo le pide a Ignacio que se baje el pantalón para verle las piernas (121) y confiesa que lo espía mientras Ignacio tiene sexo con alguna chica (123); posteriormente expresa, sobre su relación con Ignacio, que “quizás soy un hombre sano y él me enferma” (133), refrescando el tópico del antagonismo del cuerpo sano/enfermo presente tanto en *El Desatino* como en muchos otros textos teatrales y extrateatrales del período (como profundamente muestra la investigación de Lola Proaño-Gómez (2002)) .

El homoerotismo está presente en las dos textualidades de Gambaro dirigidas por Petraglia, aunque no ocupan el centro de ninguno ambos textos

⁹² También actúan en ese estreno: Jorge Fiszon, Carlos Marchi, Alberto Busaid, Miguel Ángel Castro y Enrique Arimán. La escenografía y el vestuario son responsabilidad de Juan Carlos Distéfano.

dramáticos. Lo que subrayamos aquí es la habilitación de esa convivencia de cuerpos en la escena que se desplaza del canon central de la heteronorma y su correlativa performance de género masculino, deconstruyéndolo.

En *Los siameses*, Lorenzo, que es quien más expresa esta faceta homoerótica, es interpretado de modo más caricaturesco que el personaje de Ignacio, apegado al naturalismo (aunque con rupturas circenses), habilitando así que la identificación con su accionar no sea total. No obstante, lo que prima en la puesta en escena es, justamente, ese modo caricaturesco con *gags* visuales⁹³.

La puesta partió de este hecho liminar con lo artístico, ya que también la marcación actoral, la palabra, la mímica y el tono de significación simbólica, se concretizaba en formas primitivas de comicidad: el circo, los cómicos del cine mudo, Abbott y Costello, prefiguraciones del absurdo, según Esslin (...) Esto se advertía en la marcación de Lorenzo e Ignacio y en la de la pareja de policías: su comicidad estaba basada en la exageración que llegaba a la caricatura (PELLETTIERI, 2003a:364)

Y, en tanto las formas de comicidad señaladas caracterizan al conjunto de la puesta en escena, también habilita a pensar que el lugar de Ignacio es el que está cuestionado por el texto al conservar su construcción cercana al naturalismo.

Esos cuerpos nuevos que promueve la dramaturga promueven una erótica corporal novedosa en los escenarios.

2.2) Cuerpos desafiantes en la experimentación artística

El programa del CEA se orienta al estímulo de las *propuestas innovadoras* tanto teatrales como del ámbito de la danza, el mimo y los espectáculos musicales, en especial las referidas a la experimentación con los

⁹³ Petraglia los amplifica estéticamente, sobre todo a partir de la pareja de policías, a la que viste y hace actuar como los hermanos Marx; “el fin era lograr un efecto escénico que se concretaba en la representación: pasaba de lo trivial a lo ‘entretenido’ y, sin transiciones, al horror, hecho que se patentizaba a partir de la escena de la cárcel y el desenlace” (PELLETTIERI, 2003a:363-364).

lenguajes no verbales (TRASTOY, 2003). Nuestro foco nos permite entrever en la diversidad de aquellas propuestas, signadas por una fuerte libertad creativa, que se puede observar la emergencia de otra concepción de los cuerpos en escena, así como las configuraciones textuales de los cuerpos disidentes. Por ello, categorías como las de *teatro experimental* o *neovanguardia* (que son las dominantes hasta la aparición del estudio de María Fernanda Pinta) dan una visión acotada del fenómeno. Para ampliar la comprensión de la magnitud de la revolución cultural que el Centro de Experimentación Audiovisual opera en la cultura porteña del período, la investigadora resignifica aquello que las historias del teatro argentino precedente sólo denominaron con esas nomenclaturas y habla de *teatro expandido*, dando cuenta de la porosidad de las fronteras teatrales y de la posibilidad de intercambios inter-artísticos (de experiencias estéticas diversas) que el espacio creativo del Di Tella significa en sus años de existencia. Su estudio documenta lo que significa, para los sesenta, el CEA como *caja de resonancia* de los debates por la *legitimidad* y el *sentido* de las *representaciones* (2013).

En los pasajes citados de los textos dramáticos de Gambaro y en experiencias como las que enumeraremos a continuación se observa un atravesamiento, además, de concepciones diferentes en relación a la proxemia en el encuentro de las y los espectadores con la puesta en escena, así como nuevas maneras de presentar los cuerpos en la escena artística. Un ejemplo anexo a estos, desde las artes visuales, que es presentado en el Di Tella, es el cortometraje, de 16 milímetros, *Submarino amarillo* (1965) de Oscar Bony que, por medio del vértigo como idea de montaje, reitera al

infinito una acción: un grupo de varones muy jóvenes totalmente desnudos que corren en la playa de modo lúdico⁹⁴.

Lo corporal hace una aparición novedosa en el Di Tella, así lo afirma Proaño-Gómez en su libro *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad* (2002). Habla de la *efervescencia de los cuerpos particulares, concretos, apareciendo desafiantes*, durante la época de Onganía (no sólo en el Di Tella); “la metáfora del cuerpo aparece cada vez con más fuerza y en forma muy concreta, en los discursos teatrales y líricos” (125). Ejemplifica su argumentación describiendo *Tiempo de fregar*, puesta concretada en el CEA y dirigida por Roberto Villanueva:

El espectáculo no está representado sino “encarnado” por los actores, tal como lo describe (...) el programa de mano. Según la crónica de este espectáculo, aparecida en el número 329 de *Primera Plana*, el 15 de abril de 1969, la presencia del cuerpo en primer plano es el ‘triumfo de lo sensible por encima de lo coherente’ y ‘abre perspectivas insólitas en un medio habitualmente pacato y que tanto se eriza ante lo corporal’ (125)

Aquella publicación ilustra su crónica con la imagen de un conjunto de cuerpos semidesnudos cuyo pie de foto explica “un teatro en carne viva”. Constituye sólo un ejemplo de los muchos que se suceden en aquel espacio en lo que refiere a esta liberación del cuerpo y ejemplifica la irrupción de la experiencia sensible del cuerpo en un contexto que lo invisibiliza y lo priva de sus agenciamientos más hedonistas.

Del mismo modo, a nuestro entender, *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (1967) dirigida, también, por Roberto Villanueva⁹⁵ se establece

⁹⁴ El film es en blanco y negro y mudo, y presenta una duración de 7' 55". Pudimos ver la versión digitalizada de 2007 perteneciente a la colección Carola Bony en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) en diciembre de ese mismo año.

⁹⁵ Intérpretes (según los agrupa el programa de mano): *Los celebrantes*: Juliana Balint, Víctor A. Laplace, Chacho Ríos, *Los convidados*: Marcial Berro, Horacio Borges, Rubén de León, Hugo Galfredo, Jerónimo, Kado Kostzer, Raúl Martínez, Yoel Novoa, Osvaldo Rao, Horacio Romeo; *Los enviados*: Marian Skubin, Roberto Plate; *Las bestias*: Jorge Acquista, Edgardo Di Ángelo, Juan Carlos Ozzimo, Horacio Pedrazzini, Rodolfo Rivanera; *Apemanto*: Víctor A. Laplace; *Flavio*: Chacho Ríos; *Alcibíades*: Roberto Plate; *Timón*: Marian Skubin; *La Mujer*: Juliana Balint; *Senadores*: Horacio Borges, Horacio Romeo, Hugo Galfredo; *Acreedores*: Osvaldo Rao,

un contraste entre los cuerpos de las y los jóvenes actores y actrices con el de un cordero sufriendo en escena. Como en el *Submarino Amarillo* de Bony, los varones se presentan desnudos. La recepción de la puesta en escena se tiñe de un tono monocorde: *Clarín* califica el espectáculo como “la distorsión unida a la cursilería” (S/F, 1967d: s/d); la juventud de las y los intérpretes es calificada como *inexperiencia* por el diario *La Razón* (S/F, 1967e: s/d); sobre los cuerpos en el escenario, *La Nación* señala sus “gestos y ademanes de enajenados o posesos, aparentemente sin control, dan a la obra ese tono de rito primitivo que hemos advertido en otros espectáculos del Di Tella. Algo de psicodrama hay en esta representación” (S/F, 1967f). Como se observa, estos textos críticos quieren instalar una percepción acotada de la economía estética y corporal que se pone en juego en la escena. El programa de mano describe lo que sucede en la puesta en escena como un texto *paralelo* al de William Shakespeare y especifica que, además de la adaptación que Villanueva realiza de *Timón de Atenas*, se concretan, durante las representaciones, espacios delimitados como *zonas aleatorias* en las cuales las y los intérpretes improvisan y se dejan llevar por sus propios impulsos. Ello, sumado a la autoproclamada *búsqueda de técnicas psicodramáticas*, da una desinhibición novedosa a los cuerpos en el escenario que la crítica no lee desde el lugar de la libertad sexual como algo lúdico, sino como una vuelta a la ritualidad primitiva y sacrificial (juventud y corderos para inmolar ante un altar). Ambas líneas se hacen presentes en la puesta de Villanueva a pesar del acento que la recepción remarca en la segunda.

Yoel Novoa, Kado Kostzer; *Servidores de Timón*: Raúl Martínez, Horacio Romeo; *Tambor*: Kado Kostzer; *Ladrones*: Osvaldo Rao, Rubén de León; *Frinia*: Marcial Berro; *Timandra*: Horacio Pedrazzini; *Voces*: Enrique Ariman, Alberto Busaid, Miguel Ángel Castro, Jorge Fizon, Dante Guzzoni, Carlos Marchi, Marcos Mundstock, Jorge Petraglia, Roberto Villanueva.

Siguiendo esta línea de una búsqueda corporal novedosa podemos considerar otro ejemplo del CEA. Con texto y dirección de Alfredo Rodríguez Arias, en colaboración con Juan Stoppani en esta segunda tarea, se estrena en 1967 *Aventuras 1 y 2*. Marucha y Facundo Bó actúan en ambas y, se suman a ellos: Marcia Moretto, en *Aventuras 1* y Nora Iturbe en *Aventuras 2*. La propuesta escénica se completa con el vestuario de Delia Cancela y Pablo Mesejean. La ficha técnica también señala la colaboración en el mismo de Horacio Pedrazzini. Raúl Escari explica en el programa de mano, sobre este espectáculo, que el relato es absolutamente *inexistente* y que se trata de un intento por aislar los diferentes elementos del hecho teatral como *significantes* (el gesto como gesto, la palabra como imagen acústica, etc.). Como señala Pinta, se trata de una propuesta que indaga sobre el *arte pop* y “se vale de los lenguajes y técnicas de la cultura de masas, incluida la moda y su repertorio de figurines e imágenes publicitarias como modo de reformular, también, la función del vestuario” (2013:194). Sobre este aspecto en particular, es interesante observar una de las fotografías que se conservan del espectáculo en el Archivo del Instituto Di Tella⁹⁶ donde vemos a una de las actrices con un vestido, tacones altos y el rostro cubierto junto al único intérprete masculino, Facundo Bo, con idéntico vestido, zapatos femeninos y rostro descubierto, pelo corto y grandes patillas. Sólo esa imagen da cuenta de un movimiento desestabilizador del binarismo genérico dominante. Pero la observación sobre este punto se extiende más allá de la propuesta escénica.

⁹⁶ Actualmente alojado en la Universidad Torcuato Di Tella.

Una de las características fundamentales de los movimientos de vanguardia es la fusión de las instancias de arte y vida. Así, el fenómeno de la corporalidad entendida de un modo nuevo en el interior del Di Tella excede a sus escenarios y al arte escénico en particular. Por una parte, los límites entre las artes son difusos en la propuesta institucional y la colaboración entre las disciplinas es constante; por otro lado, la vida de las personas que conforman el microcosmos de la sede de calle Florida está atravesada por los intereses artísticos que expresan en sus obras o que gozan en las exhibiciones. Explica Germán Garrido (2011), en una nota que revisa las trayectorias de Alfredo Arias y Juan Stoppani, dos artistas con presencia continua en el Di Tella, que, como muchos de sus compañeros de generación, ellos trabajan con elementos de la cultura de masas y la cultura popular: las obras de Arias con su incipiente Grupo TSE (tal el caso de *Aventuras 1 y 2*) le prestan particular atención a la moda y al vestuario (diseñada por Delia Cancela, Pablo Mesejean o el mismo Stoppani). Esas confecciones únicas e irrepetibles que visten las y los intérpretes se tornan luego en objetos de exhibición. Por ello Garrido sugiere que, quizá, se los podría considerar como los primeros representantes argentinos del *camp* y el *kitsch*. Dicho esto, se entiende mejor la siguiente evocación de Arias cuando el cronista intenta problematizar la cuestión sobre la posibilidad de ver un *costado gay del Di Tella como un espacio de visibilidad*. Arias opina negativamente y argumenta su posición diciendo:

—Primero porque los problemas de levante estaban en otros lados. En cuanto a la ropa, yo no me ponía trajes coloridos por ser gay. Estábamos preocupados por imágenes, por cosas que nos gustaban, por el rock and roll y uno se quería emparentar con eso. En cuanto al arte, la idea de que una cosa está hecha por un gay y que por eso es un arte gay, yo no la entiendo mucho. Es muy confuso qué es lo que se está leyendo de esa obra, que lo primero que está adelante sea ser gay... Yo puedo hablar de

lo gay, pero nunca he vivido mi vida a partir de eso. He vivido como un ser humano que a veces tiene que enfrentar problemas y circular en la vida y me parece que, al contrario, lo gay implica la ventaja increíble de estar en una situación de *outsider*. Es una libertad dada a la gente para vivir de otra manera su punto de vista en la sociedad, y de innovar, de revolucionar, de cambiar, de mejorar, de ser más humano, que vivir simplemente una sexualidad. Yo me veo mucho más solidario de los pobres, de los desencajados, de los abandonados, de la gente que está marginalizada, y a mí me parece que la homosexualidad tiene una capacidad de conocimiento de otros mundos fabuloso. Porque es como poder reconocer toda la belleza, toda la energía, toda la creatividad en clases descalificadas, al tener uno la libertad de ir y de moverse y no estar contenido en un rol. La homosexualidad puede dar un rol fabuloso de movilidad dentro de la sociedad. (...) Yo creo en la invención propia. Creo en la homosexualidad única que es una posibilidad de una visión única, y no de una visión colectiva. Lógicamente vamos a ir vos, yo y todos a defender a cualquier excluido, sea un homosexual o una maestra echada, pero no creo que sirva demasiado encasillarse. Yo lo que pido es no ser encasillado, quiero tener un rol móvil (7)

Consideramos importante esta mirada que aporta el artista, ya que ratifica lo que venimos sosteniendo desde la introducción: es más importante e interesante la perspectiva (*queer* en nuestro caso) que se le puede otorgar a un fenómeno artístico antes que conocer aspectos de la sexualidad de sus hacedores. Esos cuerpos que se expresan libremente en los escenarios del CEA, esos colores llamativos de los vestuarios durante las representaciones y, al mismo tiempo, en las vestimentas cotidianas de las y los artistas portan un carácter desestabilizador *novedoso* para la época. Lo *queer* se conforma a partir de esa potencialidad desestabilizadora que reivindica toda disidencia a lo establecido, sin confundirlo con un *atributo externo* sino subrayando este carácter disruptivo con los cuerpos hegemónicos, con la proxemia social dominante, con los usos y costumbres de la moral de turno y con los discursos de la gestión política del momento sobre las acciones concretas de la vida privada. *Lo personal es político* y es en este tipo de gestos que su potencia transformadora de lo social se hace gráfica y activa.

2.3) *Atendiendo al Sr. Sloane*

El 6 de septiembre de 1968 se estrena en la sala Planeta⁹⁷ la obra de Joe Orton, *Atendiendo al Sr. Sloane*, traducida por Roberto Scheuer y dirigida por Alberto Ure, con la actuación de Noemí Manzano, Jorge Mayor, Fernando Iglesias y Eduardo Pavlovsky⁹⁸. Este equipo artístico le dedica muchas horas de trabajo al proyecto, durante gran parte aquel año. Se trata de ensayos exhaustivos; Pavlovsky los califica como *durísimos*, por la rigurosidad que el director sostiene en su desarrollo, pero valora los resultados, señalando que, en la puesta de Ure, se observa un *gran coraje* (1994:29) y una dirección actoral que hace presente, en el escenario, el *clima* de la obra de Orton. También recuerda, posteriormente, que dicha manera de abordar el trabajo teatral fue toda una escuela para él y explica “que en las pausas que marcaba Ure a mi personaje Eddie descubrí las grandes pausas que luego utilicé en mi producción autoral posterior. El ser un actor bien dirigido me enseñó a escribir teatro” (29).

Pero, el reconocimiento que esta puesta conlleva hasta el presente se funda no sólo en la calidad de la misma, sino también en la difusión que le otorga un medio que mucho tiene que ver con la manera por la cual se instala la *vanguardia* en la cultura porteña de entonces; Pavlovsky rememora “recuerdo que *Primera Plana* nos sacó en la tapa, lo que marcó para nosotros un gran reconocimiento. Era como ser deportista y salir en la tapa de *El gráfico*” (29). En la portada del día 17 de septiembre de 1968, hay una foto de *Atendiendo al Sr. Sloane*, la puesta en escena más destacada por Ernesto Schóo en la nota principal del número de la revista. En la nota editorial, el

⁹⁷ La sala Planeta se inaugura en 1962, con capacidad para 270 espectadores (RAGUCCI, 1992).

⁹⁸ Según recuerda este último, ellos son, en ese momento, intérpretes marginados por el campo teatral (PAVLOVSKY, 1994:29).

propio Victorio Dalle Nogare, director de *Primera Plana*, destaca la importancia del *movimiento vanguardista*, contagiado del espíritu profético que su jefe de redacción, Schóo, afirma reconocer en el período estudiado.

Hace cinco años que empezó la invasión, pero sólo la semana pasada fue evidente que las fuerzas del Viejo Teatro estaban derrotadas: el campeón de la última batalla fue Joe Orton un inglés irreverente de quien se estrenó, en la Sala Planeta, de Buenos Aires, *Atendiendo al Sr. Sloane*. Al derrumbar estrepitosamente el teatro de conversación, recamado de diálogos perfectos y retóricos, Orton se convirtió en el adalid de una vanguardia que se propone tomar por asalto los sentidos de los espectadores (DALLE NOGARE, 1968:9)

En el artículo central se especifica que esta *vanguardia* es la que llega al país, sobre todo, desde el *off-off Broadway* norteamericano y también desde la ciudad de Londres.

Sobre el texto dramático podemos detallar algunas cuestiones. En la casa donde viven Kathy y su padre, Kemp, entra, por primera vez, el Sr. Sloane decidiendo si alquilar o no la habitación que le ofrecen. En la charla, Kathy cuenta a Sloane que tuvo un hijo sin casarse (a quien dejó en adopción, los papeleríos los arregló su hermano, Eddie), hecho traumático para su vida. La mujer, que tiene entre 34 y 39 años, le dice al veinteañero Sloane “Va a vivir con nosotros como si fuera uno de la familia entonces” (ORTON, 1968:3) a lo que él responde “Nunca tuve familia (...) Me crié en un orfanato” (3), espejando el relato de ella y su hijo entregado. Así, se va evidenciando que tanto la orfandad como los lazos familiares que exceden a los de sangre constituyen tópicos nucleares de la textualidad de la obra. Parecería que Orton se permitiera cuestionar el paradigma de la familia tipo y de sus parámetros heteronormativos y patriarcales. Aquí el padre de familia, Kemp, con dos hijos ya adultos, no tiene ninguna autoridad y es agredido, desmentido e impunemente asesinado con la aprobación de éstos.

Los cambios en los paradigmas familiares están en pleno auge durante la década del sesenta, como arriba señalamos. Se opera en Buenos Aires una *revolución discreta* (COSSE, 2010) respecto de los valores nucleares de las familias jóvenes. En este sentido, se presenta en la obra un cierto color epocal que no desentona con estos cambios culturales, aunque no todos los elementos de esa *revolución* fueran digeridos por el imaginario social. En este sentido, la propuesta de Orton da cuenta, también, de este carácter *discreto* que imposibilita una revolución radical. Esto resulta notorio en la contradicción interna de ambos hijos, quienes presentan una sexualidad que *desborda* sus cuerpos. Durante todo su accionar en la obra, Kathy y Eddie emiten un discurso, respecto de lo sexual, que evidencia la marca paterna legislando sobre sus deseos, a pesar de que lo que gobierna sus corporalidades, completamente erotizadas, sea opuesto a aquello que enuncian. Aunque, si bien hay claros elementos en el texto dramático tanto como en las intencionalidades creadoras de Orton para argumentar su decisiva corrosión del sistema heteronormativo imperante (la soltería de Eddie y sus vínculos sociales aludidos), también es cierto que la obra no se cierra en un sentido unívoco y permite ser leída desde el sesgo del heterosexismo dominante (la abandonada e histérica cuarentona y el padre de familia que quiere sostener su poder frente a unos hijos que lo relegan).

Un detalle del primer acto muestra los vínculos de Kemp con Kathy y Eddie, cuando le responde a Sloane que su hija estuvo casada y que “la pasó muy mal”, porque “el nenito se murió⁹⁹” (7) del mismo modo que cuando le habla de su hijo comenta:

⁹⁹ También, en ese pasaje, Kemp pone en duda la versión de su hija sobre la desaparición de su nieto.

(...) no nos hablamos hace 20 años (...) Era un buen chico. Cuando era joven jugaba muy bien al fútbol. (...) después que cumplió 17 años, resulta que vuelvo a casa de pronto y me lo encuentro en el dormitorio haciéndose una porquería.
(7)

En la traducción del texto que venimos citando, el motivo de la distancia entre Eddie y Kemp resulta algo intrascendente para sostenerse a lo largo de los años; al menos parecería sugerir que un episodio de masturbación adolescente desencadenó el enojo del padre; evita la vaguedad semántica que genera el texto original cuando expresa: “I had cause to return home unexpected and found him committing some kind of felony in the bedroom..” (ORTON, 1990:71) Pero, a la vez, cierta autocensura podría haber operado en el traductor y los productores ya que la versión española que estamos citando es la copia del texto que queda a resguardo en Argentores al momento de estrenarla en el país. Podría suceder (como era habitual) que el texto emitido en escena difiriese de éste. Esto no invalida, a su vez, que la imprecisión del vocablo *felony* se deba a una autocensura del propio Orton¹⁰⁰. Lo cierto es que, el crítico Ernesto Schóo, al describir el argumento de la obra —que lee en inglés y ve representada—, no tiene dudas en afirmar (cuando resume el argumento) que Kemp “arrojó del hogar a su hijo varón, Eddie, porque veinte años antes lo encontró acostado con un compañero del equipo de fútbol; desde entonces, el padre no ha vuelto a dirigirle la palabra al hijo, convertido ahora en un próspero hombre de negocios” (1968:74). Se observa

¹⁰⁰ En la versión original se lee: “Sloane: How many children have you?/Kemp: Two./Sloane: Is your daughter married?/ Kemp: She was. Had a terrible time. Kiddy died./ Sloane: You have a son, don't you?/ Kemp: Yes, but we're not on speaking terms./ Sloane: How long is it?/ Kemp: Twenty years./Sloane: 'Strewth!/Kemp: You perhaps find that hard to believe?/ Solane: I do actually. Not speaking for twenty years? That's coming it a bit strong./Kemp: I may have exchanged a few words./ Solane: I can believe that./Kemp: He was a good boy. Played some amazing games as a youth. Won every goal at football one season. Sport mad, he was (Pause) Then one day, shortly after his seventeenth birthday, I had cause to return home unexpected and found him committing some kind of felony in the bedroom. /Sloane: Is that straight?/ Kemp: I could never forgive him./Sloane: A puritain, are you?/Kemp: Yes./ Sloane: That kind of things happens often, I believe. For myself, I usually lock the door./Kemp: I'd removed the lock./ Sloane: Anticipating some such tendencies on his part?/Kemp: I'd done it as a precautionary measure”(ORTON, 1990:71-72).

que cierta recepción letrada y atenta puede reconocer la disidencia sexual que el texto remarca, aunque no fuese explícita; del mismo modo que esa falta de manifestación discursiva puede haber funcionado como habilitación para que la obra no cayese en manos de los censores de turno.

La relación de Sloane con ambos hermanos se origina a partir de lo que cada uno de ellos proyecta en ese efebo que el texto construye (son notorias las dimensiones del cuerpo fornido de Pavlovsky representando a Eddie frente la delgada figura de nuestro Sloane local, Jorge Mayor, cuando se observan las fotos de la puesta que se publicaron en *Primera Plana*). Por un lado, la hermana se posiciona a sí misma como una madre incestuosa¹⁰¹ para el jovencito, mientras su hermano Eddie alude constantemente a una *homosociabilidad* cargada de códigos viriles plenos de erotismo¹⁰².

¹⁰¹ Algunos ejemplos: Cuando Kemp sostiene que se conocen de antes. Sloane lo niega, hay violencia verbal hasta que Kemp lo lastima en una pierna. Ella lo cura con espadol. Para hacerlo le saca los pantalones aclarándole: “No tenga vergüenza, Sr. Sloane. A mí me educaron de una manera que daría envidia a una monja. Hasta los quince años conocía mejor el África que mi propio cuerpo” (13); también describe al joven diciendo: “Tiene una piel como de princesa. (...) Me gusta que un muchacho tenga un cuerpo tan suavcito” (14); al final del primer acto Kathy y Sloane avanzan en su atracción mutua: “Kathy: (...) (El trata de moverse; ella está casi encima suyo) Sr. Sloane (*rueda sobre él*) Usted tendría que usar más ropa sr. Sloane. Me parece que está tan desnudo como yo. No hay disculpa que valga. (*Silencio*) Yo voy a ser tu mamita. Necesito que me amen. Dulcemente. Ah. Voy a tener tanta vergüenza mañana. (*Apaga la luz*) Que bebe tan pesado sos. Un bebe tan pesado. TELON” (32)

¹⁰² Se puede ejemplificar con estos fragmentos: Luego que Kathy mandó a su padre a buscar la valija de Sloane, llega Eddie, quien se opone a que la hermana tenga un pensionista, y se produce su primer encuentro con Sloane: “Eddie: Mi hermana me dijo que ud. era huérfano, sr. Sloane./Sr. Sloane: (*sonriente*) Ah, sí?/ Eddie: Penosa vida para un niño. Sin embargo, ud. Parece haberse portado con entereza./Sr. Sloane: Sí/ Eddie: Era una institución para ambos sexos?/ Sr. Sloane: Solamente muchachos/ Eddie: Cuántos por pieza?/ Sr. Sloane: Ocho/ Eddie: En serio? Todos la misma edad? O Mayores también?/ Sr. Sloane: Uno o dos años de diferencia./ Eddie: Ah, bueno. Tendría sus compensaciones entonces. Una manera de evitar la tristeza, eh (*ríe*)” (20); unas pocas líneas después “Eddie: Te ejercitas regularmente?/Sr. Sloane: sí, como un reloj/ Eddie: Bien. Bien. Desnudo?/ Sr. Sloane: Completamente./ Eddie: Totalmente. (*a la ventana*) Eso fortifica./ Sr. Sloane: Además boxeo/ Eddie: Alguna vez practicaste lucha libre?/ Sr. Sloane: Sí, a veces./ Eddie: bueno, bueno./ Sr. Sloane: Tengo mucha capacidad torácica. Caderas estrechas. Mis bíceps son./ Eddir: Usas... cuero, pegado a la piel, pantaloncitos de cuero? Sin... aaah.../Sr. Sloane: Slip?/ Eddie: (*ríe*) Basta...! (*Pausa*) Lo que quiero saber, es: llevas una vida honesta? Porque es bueno que vayas sabiendo que yo doy mucha importancia a la moral. Hay mucha mentira, mucha maldad hoy día. Cantidad de muchachos corrompidos por atorrantes. No quiero que te metas con mi hermana” (23-24).

Ya en el segundo acto, se observa la nueva situación de esa familia ensamblada que constituyen los cuatros personajes: Sloane vive en la casa donde su locataria lo trata de *bebé*, al mismo tiempo que la actividad sexual de ambos hace que ella quede embarazada. Todo esto ocurre mientras conviven en la casa paterna, con la realidad presente de que el inquilino, además, es empleado de Eddie en negocios poco claros. El deseo de tener el hijo que lleva en el vientre se iguala, en la mujer, a multiplicar la hermandad; dice: “yo quiero tener un hermanito nuevo” (40). Sloane, por el contrario, denuncia que se vio forzado, por ella, a procrear.

En un monólogo posterior de Eddie se actualiza la historia que se contó en el primer acto sobre el anterior embarazo de su hermana:

Eddie: Ella tuvo un nene una vez (...) No estaba legalmente casada (...) Yo tenía un compañero. Qué bien la pasábamos! (...) eramos ingenuos creeme. Hasta que se metió ella. (*Pausa*) Le enseñó cosas que él no tendría que haber aprendido.” (53)

Ella manejó las cosas para que él la dejara embarazada (...) es triste (...) claro que desde cierto ángulo puso los cimientos de mi éxito. Tuve que dejarlo, lo que fue difícil porque era muy atractivo. Me las arreglé sin embargo. Fui despiadado conmigo mismo. Y un día, llego el éxito (54)¹⁰³

A la manera de una puesta en abismo, este monólogo repone lo sucedido hasta aquí en el texto y hace manifiesto el deseo homosexual de Eddie, del mismo modo que cuando sentencia “no doy ni cinco por las minas (...) Pero si quiero, puedo andar con mujeres, tanto como vos” (52). También su posición misógina y machista sale a la luz:

¹⁰³ En esta cita es interesante la reiteración de los modos en los que lo ven a Sloane estos hermanos: “nene” para ella, “compañero” para él. De hecho, el reclamo que hace Eddie se basa en que él siga siendo un nene. La dicotomía entre una y otra forma relacionarse con Sloane se reproduce en este detalle. Más adelante se actualiza cuando el hermano dice: ““Eddie: Sos una fuente de asombro constante. La dimensión de tu infancia no se puede medir. Es difícil de creer. Un chico de tu edad. De joda en un auto caro, una mujer preñada. Te lo juro, es imperdonable” (59).

Eddie: Por qué agachar el lomo y someterse a las hembras? Tenés que madurar y olvidarte de esto. Yo te daré todo mi apoyo para que te libres de eso.

Sr. Sloane: Gracias.

Eddie: Acá está mi mano (*Sloane le tiende la mano. Eddie la aprieta largo rato y busca en la cara de Sloane*) Creo que sos un buen chico. (*Silencio*) (60)

En la axiología que propone este personaje, la mujer es un escalón a superar para seguir avanzando en un camino de liberación personal¹⁰⁴.

Párrafo aparte merecen los asesinatos que narra la obra. Kemp acusa a Sloane de haber matado a su ex-patrón; éste lo niega (63). El asesinato era fotógrafo y había llevado al acusado a su casa para tomarle unas fotos. A pesar de la negativa, más adelante Sloane relata que el golpe que le da a aquel sólo desató una “muerte accidental” causada por su corazón debilitado. Kemp confirma la sospecha que tuvo sobre el inquilino apenas éste llegó; dice que ya no puede confiar más en él y que va a denunciarlo, motivo por el cual Sloane lo golpea. El acto 3 comienza unos pocos minutos después con Kemp caído, lastimado y muerto. Kathy y Eddie están presentes en la situación y el Señor Sloane les explica “Se murió de un ataque al corazón” (74)¹⁰⁵.

Si bien, como vimos, los hermanos ubican a Sloane en dos posiciones de sujeto diferentes, él, en lugar de desplazarse de esos posicionamientos, defiende, alternativamente, estar en uno u otro, aprovechando las ventajas que le otorgan. El lugar de bebé y padre de otro bebé en la que lo ubica la hermana y la posición de hombre que sociabiliza con hombres en la que lo ubica el hermano¹⁰⁶ son lugares en los cuales Sloane transita cómodo.

¹⁰⁴ Hacia el final, le concede algún sitio (aunque desde una humorada); “Kathy: Las mujeres son necesarias/Eddie Concedido (...) En pequeñas dosis/Kathy: Qué zonzo sos Eddie, qué zonzo” (83).

¹⁰⁵ Esta cita continúa con mucho humor. “(...) Imaginate lo que me pasaría en la cárcel. Me pondría en conexión con el hampa./ Eddie: Ya estás en conexión con el hampa/ Sr. Sloane: Bueno, me pondría más en conexión con el hampa/ Eddie: Ahí te doy la razón”.

¹⁰⁶ “Sr. Sloane: Estoy muy mal. Solamente vos podés ayudarme para que pueda vivir una vida útil. (*Pausa*) Hace un par de años conocí a un hombre igual a vos. La misma filosofía... Era un

Los dos hombres, que se van juntos, convencen a Kathy de que mienta a la policía —diciendo que Kemp murió por sus problemas de salud y una caída por la escalera— con el objetivo de proteger a Sloane. Justifican ante ella la partida de Sloane como el modo apropiado para protegerlo de las posibles sospechas y acusaciones. Ello también da cuenta de que, entre ambas posiciones, Sloane prefiere la que le ofrece el vínculo con el hermano, aunque sabe que renunciar a la oferta de la hermana es limitar su libertad en el plano social (renunciar a la del hermano es anular la libertad de su deseo). El dilema que le plantean es: si se va con Eddie, la hermana lo denuncia a la policía, si se queda lo denuncia él. Felizmente, culmina en un acuerdo.

Atendiendo al Sr. Sloane se convierte en el éxito de la temporada –en 1970 la obra registra ya 209 funciones. El programa de mano aclara que no es apta para menores de 18 años. Schóo describe algunos de los efectos que la puesta en escena provoca en el público, al que beneficia con el calificativo de *maduro*, señalando que la misma “aterroriza” y “divierte” (1968:74), a la vez que se ocupa de subrayar la excepción al conjunto que significa la escandalizada reacción del “austero crítico de *La Prensa*” (74). Sobre el crítico Jaime Potenze, Schóo comenta que es quien formula una verdadera denuncia contra Ure y contra la sala, “invitando prácticamente a la clausura” (74) desde su comentario a la puesta en escena, procedimiento que, según narra, “ya utilizó años atrás cuando, en ese mismo diario, acusó de comunismo —en

experto en físico de adolescentes. Había estudiado mucho esto antes de conocerme. En el curso de una noche encantada me habló de sus principios, me ofreció trabajo si yo me adhería a ellos. Fui tan idiota que le dije que no” (75); “Sr. Sloane: Qué oportunidad que me perdí, Eddie. Si vos ahora me pidieras lo mismo te contestaría con un sí de todo corazón. (Pausa). Eddie: Me estás diciendo la verdad?/ Sr. Sloane: En el futuro no tendrías ni una queja de mí./ Eddie: Me lo decís en serio?/ Sr. Sloane: Dejame vivir con vos. Me rompería el alma por hacerte todos los gustos. Te haría la comida. / Eddie: Como fuera de casa/ Sr. Sloane: Te llevaría el desayuno a la cama. /Eddie: Las mujeres toman el desayuno en la cama./ Sr. Sloane: Entonces vos me lo traerías a mí. Cualquier cosa que te guste” (76).

tiempos de dura represión— a los integrantes del Fray Mocho que representaban Georges Dandin, de Moliere, en el Botánico” (SCHÓO, 1968:74). Sobre la vida personal de Joe Orton, a quien califica de *Oscar Wilde beatnik*, Schóo da cuenta de su muerte violenta, cercana temporalmente¹⁰⁷, aunque evita mostrar el vínculo amoroso de éste con su asesino, Halliwell, y sólo lo señala como *amigo*. Pero, lo que nos interesa particularmente de esta nota es el uso de un determinado lenguaje cargado de metáforas sexuales de las que el crítico hace uso para pensar el cambio en el rol de las y los espectadores/as. Veamos:

Ultraje, ofensa, disgusto, preconceptos, represiones, renacimiento. Es una secuencia esclarecedora, que tal vez pueda resumirse en una sola palabra: participación. Ha llegado el turno del espectador, de ser partícipe de una acción dramática y no un mero voyeur que atisba sucesivos diálogos en salones carentes de una de sus cuatro paredes. ¿Querrá el espectador argentino, habitualmente **pasivo y reprimido**, aceptar ese desafío, esa **violación** de su íntimo aislamiento? Ya es importante que lo hayan aceptado los actores, pues no están lejanos los días en que solían rechazar papeles porque deterioraban sus imágenes, o por el temor de ser luego socialmente **identificados como prostitutas, homosexuales o, en fin, transgresores** de cualquier índole. Eso sin contar con que las rígidas enseñanzas recibidas, extremadamente académicas, suelen enfrentar a los intérpretes locales con proposiciones de libertad expresiva a las que no están acostumbrados. (76) [el subrayado es nuestro]

La cita argumenta cuestiones de la práctica teatral de esos años y da cuenta de que la vanguardia, su incorporación y reapropiación, problematiza desde flancos diversos a las y los teatristas tanto como al público. Para la época continúa siendo una injuria calificar a una mujer de *prostituta*, a un varón de *homosexual*, o a cualquier persona de *transgresor*, por eso, nota el cambio en las y los intérpretes, que presentan mayor libertad a la hora de elegir representar ciertos personajes con esas características. Hecho que nos devela otra arista de la falta de visibilidad de la disidencia sexual en los años

¹⁰⁷ “El funeral de Orton (asesinado a martillazos, el 9 de agosto de 1967, mientras dormía, por su amigo de largos años, Kenneth Halliwell, quien a su vez se envenenó con barbitúricos) resultó digno de su inspiración: fue cremado al compás de 'Un día en la vida', su canción favorita, entonada por los autores, Los Beatles” (75).

precedentes de nuestra historia teatral: la voluntad interpretativa para hacerlo. Por otra parte, Schóo pone la esperanza en una transformación del lugar de las y los espectadores que deberán abandonar la *represión* y la *pasividad* para ser partícipes de las nuevas propuestas de la escena. Como se observa, el lenguaje que utiliza es, por un lado, deudor de ese psicoanálisis de moda y, por el otro, portador de imágenes vinculadas con la sexualidad.

3.) El boom del 69': la disidencia sexual se presenta en múltiples escenarios

Durante la temporada teatral porteña de 1969 se observa una proliferación singular de puestas en escena que abordan las sexualidades disidentes. Como vimos en el capítulo anterior, se reponen: *Los invertidos* de José González Castillo, dirigida por Homero Cárpena; *Los huevos del avestruz* de André Roussin, protagonizada y dirigida por Narciso Ibáñez Menta y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams, bajo la dirección de Roberto Dairiens. A éstas se suman: *Ejecución* de John Herbert con dirección de Agustín Alezzo, *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus con dirección de Alejandra Boero y *Escalera* de Charles Dyer con dirección de Marcelo Lavalle. Lo que nos interesa ahora, en particular, es señalar la emergencia de una serie de discursos teatrales que permiten, para 1969, hablar de *revolución discreta* en el abordaje de las sexualidades disidentes en el área de las artes escénicas. Por eso, si bien varios de éstos son contemporáneos, los diferenciamos por medio del abordaje al tema que presentan. Vale además aclarar que la mayoría de estos textos distan bastante de ser *marginales*, en el período estudiado; algunas de estas puestas

en escena encabezan las listas de obras con mayor cantidad de representaciones y asistencia de público de aquellos años.

Resulta necesario enmarcar esta visibilidad de la disidencia sexual, en los escenarios porteños de 1969, en una serie de sucesos a nivel social. El más significativo es el nacimiento de la agrupación activista argentina *Nuestro Mundo*. En palabras de Carlos Fígari (2010), se trata de la primera que se conforma “públicamente bajo una orientación homosexual en América del Sur” (228), de base obrera y sindical se autodefine como “grupo homosexualsexopolítico” (228). Esta asociación se crea clandestinamente en 1967, bajo la dictadura del general Juan Carlos Onganía, dentro de la precariedad de una casilla guardabarrera en Gerli (Pcia. de Buenos Aires). Se funda con 14 personas y produce la primera publicación donde se defienden los derechos de las y los disidentes sexuales, un boletín que lleva el nombre del grupo¹⁰⁸. Para agosto de 1971, *Nuestro Mundo*, junto a otras organizaciones, forman el primer movimiento argentino contra la discriminación de las minorías sexuales: el *Frente de Liberación Homosexual* (FLH). Según Fígari, la incorporación de *intelectuales de clase media* conforma un núcleo de *clara orientación marxista* (228), probablemente en contradicción con sus intereses de clase pero adscribiendo a las ideas del filósofo alemán. Durante esos primeros años de la década del setenta se evidencia esta intensidad del activismo que incluye la participación en protestas, la conformación de grupos de estudio, la construcción de alianzas con grupos feministas y grupos gay del exterior (228).

¹⁰⁸ Sobre estos datos se puede consultar, también, el testimonio de Héctor Anabitarte (2013), el artículo “Argentina: pionera del movimiento homosexual en América Latina” (HERRERA, s/d), el apartado “Los militantes años setenta” en *Sexualidades. Tensiones entre la psiquiatría y los colectivos militantes* (DI SEGNI, 2013:220-233) y, fundamentalmente, la fuente central: los diferentes números del boletín *Nuestro Mundo*.

Asimismo, innumerables fuentes señalan que 1969 marca un hito en las luchas por los derechos de las y los disidentes sexuales en el mundo: la denominada “rebelión de Stonewall¹⁰⁹” ante el avasallamiento policial, en Estados Unidos, se constituye como el mito fundante¹¹⁰ de los organismos que luchan por las identidades sexuales no heteronormativas. Recién en ese año, también, Hollywood se permite abordar estas temática de modo menos pacato en el film *Perdidos en la noche* (SCHLESINGER, 1969).

3.1) Refuerzo del sino trágico

Si bien nos parece muy variado el abanico de propuestas que hace más de cuarenta años circularon en una misma temporada en la cartelera teatral porteña, no podemos dejar de reconocer el sino trágico como algo que las unifica semánticamente a casi todas. Ya hablamos en extenso de *Los invertidos* de José González Castillo en el capítulo anterior; su renovada presencia en una sala teatral durante 1969, con dirección de Homero Cárpena, actualiza el discurso higienista del paradigma heterosexista ya descripto. Como también vimos, la recepción no es favorable a la puesta de Cárpena y subraya el carácter arcaico de la textualidad en cuestión, que porta la marca de fatalidad en la *evolución* hacia la muerte que propone para quienes viven sexualidades disidentes (concepto *eugenésico* reiterado en algunos textos ya descritos). Ahora bien, esta tragicidad viene de muy lejos ya en la cultura occidental. En el campo de las letras esto se refleja desde la

¹⁰⁹ Recibe el nombre del bar, *Stonewall Inn* (situado en la calle *Christopher* de *Greenwich Village*), donde las y los asistentes ofrecieron resistencia al avance de la Policía.

¹¹⁰ Como sostiene Fígari, “esta acción, que duraría tres días, se convertiría en el “mito de origen” del movimiento homosexual en el mundo. Al año siguiente, comenzó a celebrarse la “semana del orgullo gay” culminando con una *marcha* que partía de la calle *Christopher*” (2010:228)

Antigüedad. Aunque, si bien este destino fundante está presente en las puestas en escena de 1969 que analizaremos a continuación, no opera del mismo modo en todas ellas. Se trata de textualidades que se entroncan con aquella línea trágica arrastrada desde la literatura del siglo XIX. Como señala Melo (2005), la literatura argentina comienza con el signo de la tragedia homosexual porque en el primer cuento argentino, *El matadero* (1838), de Esteban Echeverría ya el deseo homoerótico culmina en una escena de sangre y muerte (si bien vale aclarar que se trata de una violación por motivos políticos donde el deseo aparece en un segundo plano frente a lo sexual como castigo). En este sendero reconocible podemos ubicar a las puestas locales de *Escalera* y *El asesinato de la enfermera Jorge*¹¹¹. En ellas se presenta la vida cotidiana de gays y lesbianas como una fatalidad inexorable de exclusión social junto con la mostración del patetismo de estos personajes, que transitan por sexualidades disidentes.

¹¹¹ Probablemente se podría agregar a éstas el estreno de *Adán* de Marcel Achard, con dirección de Daniel de Alvarado (1967), que, a partir de un triángulo amoroso melodramático entre dos hombres y una mujer, pone en los escenarios un personaje masculino con deseos eróticos hacia otro hombre; lamentablemente no se conserva la traducción estrenada en Buenos Aires. Las críticas descalifican el planteo arcaico del autor (se trata de un texto dramático escrito en 1939) y comparan el escándalo que generó en Francia al momento de estrenarse con la indiferencia que provoca en el contexto local. *Clarín* acota que *mucha agua ha corrido bajo el puente*, y que este *problema* “del individuo anormal, que por tal causa vive al margen de los fundamentales dictados de la ética que rige las relaciones humanas” (s/f, 1967a: s/d) ya se abordó en diferentes textos “que han tratado con gran vigor e intensa penetración un asunto que entra en el campo de la patología o, al menos, en el de los muy promocionados psicoanalistas” (s/d). Esta actitud poca escandalizada e indiferente se repite en otras críticas que se conservan aunque, un par de años después, se desdican en su postura al enfrentarse con textos espectaculares más desestabilizadores.

3.1.1) Escalera

El 18 de julio de 1969 se estrena en nuestro país *Staircase* de Charles Dyer. La versión local, titulada *Escalera*¹¹², se presenta con dirección de Marcelo Lavalle en el Instituto de Arte Moderno (IAM) de calle Florida, la escenografía la diseña Juan José Urbini. La puesta en escena se exhibe con el calificativo “prohibida para menores de 18 años”.

Sólo con dos actores sobre el escenario, Ignacio Quirós y Oscar Ferrigno¹¹³, se narra la historia dos peluqueros de edad madura, Harry y Charlie (respectivamente). Podríamos sintetizar el argumento de *Escalera* señalando que los dos personajes comienzan su día domingo con una acción habitual para su rutina matutina: afeitarse uno al otro. En la puerta del salón de peluquería de Harry, se transparenta una escalera, por la cual se insinúan otros personajes, como la vecina. Si bien los vemos solos en la escena, todo el tiempo el texto emitido da cuenta de los vínculos afectivos que experimentan con el resto de la sociedad. Nos enteramos de que la madre de Harry vive encerrada arriba, en el desván, ya que por su artritis no puede moverse; así como la de Charlie está internada en un asilo. Estos hombres han compartido los últimos años de su vida juntos. Mucho antes, Harry comandaba la tropa de boy-scouts; en aquella etapa, las madres de los niños que guiaba le preguntaban constantemente si estaba casado. Charlie tiene un pasado lejano como actor, pero en los últimos diez años sólo realizó una publicidad de camperas.

¹¹² En el programa de mano figura Augusto Ravé como traductor de la versión estrenada el 18 de julio de 1969. Pero también se conserva una traducción y adaptación posterior firmada por Ignacio Quirós y Alfredo Iglesias (DYER, [1966] 1971?)

¹¹³ A estos dos intérpretes se agrega la voz en off de Claudio Levrino. Desde el reestreno, que ocurre el 7 de Marzo de 1971, Duilio Marzio reemplaza a Oscar Ferrigno.

Dos correspondencias aportan información necesaria para el desarrollo. Charlie lee una carta a partir de la cual recuerda que al día siguiente se encontrará con su hija Katty, por primera vez, luego de veinte años. Por otro lado, llega un policía —a quien oímos, pero que no vemos en escena— que deja un paquete para Charles Dyer, una comunicación que lo intima a comparecer en un tribunal por exhibirse con ropas femeninas.

Charles Dyer es un homónimo del autor del texto dramático, quien, no sólo juega con su nombre propio, sino que construye un personaje que lleva su nombre, quien, a la vez, hace años inventa historias con nombres ficticios que se forman con las mismas letras del suyo. Harry lo acusa de que lo creó también a él, Harry Leeds. O sea, así como el autor, en un juego autotextual, hace que su personaje se llame como él mismo, todos los nombres de la obra se pueden construir a partir de las letras de su propio nombre.

Desde el comienzo los personajes están en crisis, hartos el uno del otro, pero profundamente solos y necesitados de esa compañía mutua. Dice Harry:

Qué tremendo resulta que nadie lo quiera a uno! No ser necesario para nadie. Si yo desapareciera de pronto, a nadie le importaría. (...) Sí, es una lástima que la gente como nosotros, nunca consiguen tener a nadie a su lado. Nos quedamos solos. Solos en un cuarto vacío después que mueren antes los pocos amigos que uno tiene (DYER, [1966] 1969:34)

Charlie también está hastiado y acorralado por las circunstancias, por lo que amenaza con abandonarlo:

Harry! Harry! Me voy de aquí (...) (PARA SÍ MISMO) No, no es cierto (...) Oh, Dios, como me gustaría poder romper esta coraza que me impide gritar libremente 'Harry, sos muy buen mozo, y te quiero' ¿Por qué no puedo decírselo? (35)

Pero Harry no puede escucharlo. Entró a un cuartito, donde cayó desmayado. Cuando Charlie lo ve tirado cree que está muerto. Se asusta y cuando logra abrir la puerta le da respiración boca a boca. Es el único momento en que el

contacto físico se puede observar en escena. Ya reconciliados, vuelven a ubicarse como al inicio de la obra, disponiéndose a afeitarse mutuamente.

Aunque el argumento se apoya constantemente en alusiones cómicas (Charlie reitera en la comedia el latiguillo ¡Que Dios y Oscar Wilde nos ayuden!, por ejemplo) ya la mera síntesis argumental permite ver que el planteo del autor quiere conducir a sus receptores al conflicto de esta pareja, al hondo dramatismo de esa problemática humana. Este es uno de los elementos que nos parecen novedosos del aporte de *Escalera* para los sesenta: si bien los estereotipos son utilizados como vía de entrada a la comprensión de la psicología de los personajes, hay una visibilidad alta de la disidencia sexual en el escenario.

La crítica en la revista *Análisis* elogia a los actores (su *frigor*, *exasperación* y *convencimiento*) y habla de una *complicidad* por parte de los espectadores. Veamos:

Escalera propone una revisión de la historia de ese vínculo, una explosión de los tics —incluso desagradables y atrabiliarios— del comportamiento de ambos personajes vagamente desprejuiciados, eventualmente redentores de una forma de amor que no se aviene a la institucionalizada heterosexualidad (STAIFF, 1969:s/d)

Es interesante ver como el crítico, para evitar usar el término *homosexualidad*, habla de *heterosexualidad institucionalizada* dando cuenta, al menos parcialmente, de la matriz heteronormativa hegemónica. Y, sobre los espectadores aliados a la propuesta escénica, cierra su nota señalando: “la respuesta la da el público de clase media, por supuesto: una participación que se parece a la complicidad” (s/d). Ésta es importante de subrayar puesto que, cuando se la considera a la par de la pobre recepción que el texto de *Los invertidos* tiene en el mismo año, evidencia una fuerte transformación del horizonte de expectativas de las y los espectadores de ese momento.

A su vez, así como el título del artículo de Staiff, "*Provechosa complicidad*", resulta claramente anticipatorio de su posicionamiento frente a *Escalera*, en sentido opuesto, pero con el mismo carácter diáfano en su postura frente al objeto, operan los titulares de las críticas aparecidas en *Confirmado*, "*El trágico signo de Oscar Wilde*" (S/F, 1969g:70), *La Nación*, "*Escalera: una forma de la angustia humana*" (S/F, 1969e:s/d) y *Clarín*, "*Escalera: difícil trabajo en tema delicado*" (S/F, 1969d:s/d). Si en la nota de Staiff el cuestionamiento moral subjetivo se pone entre paréntesis, en estas otras tres críticas se evidencia la dificultad discursiva para evitar tanto caer en una condena moralista como quedar *fuera de la moda*. *Clarín* habla de que "(...) la condición equívoca de los personajes se plasma escénicamente en un juego de muy frágil equilibrio destinado a obtener la jocosa adhesión de la platea" (S/F, 1969d:s/d); por su parte, la subjetividad presente en la crítica de *La Nación* da cuenta de una recepción más reaccionaria cuando describe a Charlie y a Harry como *hermanos en su abyección* y caracteriza al segundo como *más suave homosexual*; de manera semejante, en *Confirmado* se afirma: "las reacciones de los espectadores son diversas. (...) Habrá quien no admita, lisa y llanamente, que algo así pueda ser tema de una obra teatral, literaria o cinematográfica" (S/F, 1969g:70) aunque se efectúa la siguiente concesión: "(...) habrá quien piense que en el quehacer del artista no puede haber temáticas prohibidas y que todo depende del espíritu y la probidad con que sean encaradas" (70) —retomando, así, aquello que González Castillo defiende ante la censura a *Los invertidos* de comienzos de siglo y desarrolla en su discurso *La moral en el teatro* (2011:275-281): la autonomía moral de las y los artistas (siempre amparada en su calidad estética) es puesta por

encima del tópico que se aborda. Este tipo de recepción, creemos, es parte del proceso de cambio que se experimenta durante la década del sesenta donde el discurso heterosexista remanente convive con una ola de novedad que visibiliza la disidencia sexual y la pone frente a la mirada ajena, evidenciando su existencia y subrayando la hegemonía heteronormativa como tal.

Sobre la representación escénica de la disidencia sexual también estas críticas aportan algunas reflexiones interesantes. De algún modo retoman aquello que advierte Juan Arias en el prólogo de *Ser un hombre como tú* para las representaciones de su obra, que abordamos en el capítulo anterior. En el caso de *Escalera*, Clarín hace una reflexión sobre la representación de la disidencia sexual que nos parece interesante de citar

Marcelo Lavalle se esforzó por mantener a sus actores en la tesitura exacta, en el borde de una hojaafiladísima que implica un constante riesgo doble: dar rienda suelta al amaneramiento con el consecuente abaratamiento del asunto, o moderarlo tanto que la índole misma de ambas psicologías no llegue al público (s/F, 1969d:/d)

La Nación, por su parte, afirma que

Hay momentos chocantes, quizá desagradables para la sensibilidad de muchos espectadores; pero lo chocante queda en gran parte superado por la convicción y validez de las situaciones dramáticas, por el interés de los personajes y por la fuerza de un diálogo fustigante, que no da descanso al espectador (s/F, 1969e:s/d)

A primera vista, la obra es absolutamente funcional a una concepción difundida y homofóbica que considera que la existencia de dos hombres que decidan vivir juntos sólo puede transcurrir de modo trágico y patético ya que, necesariamente serán rechazados por la sociedad. *Escalera* reitera esa sucesión de imágenes occidentales sobre la homosexualidad masculina que señala Adrián Melo cuando afirma que “como un destino fundante, las primeras imágenes occidentales sobre los hombres que aman a otros hombres tienen el signo de lo trágico” (2005:11). Ahora bien, en nuestro

recorrido de los sesenta consideramos que, además de presentar dichos rasgos, son también éstos los que funcionan como un maquillaje debajo del cual se puede ver esa *complicidad* con las y los espectadores señaladas por la crítica de Staiff (1969): mediante dos personajes estereotípicos, se puede aceptar la existencia de sujetos sociales presentados no sólo como *maquietas* funcionales a la comicidad sino capaces de conmover con sus problemáticas tan humanas como las de cualquier persona.

Para el 69, *Los Invertidos*, texto que reaparece en los escenarios, resulta arcaico; en cambio, la propuesta de *Escalera* produce *complicidad* en el público; el sino trágico que las unifica ya no es idéntico: la recepción, en ese año, está atravesada por otro entramado cultural (muy diferente al que en el estreno de comienzos de siglo recibe la puesta del texto de González Castillo). La intencionalidad creadora difiere sustancialmente en cada caso.

3.1.2) *El asesinato de la enfermera Jorge*

La temporada 1969 alberga, también, la escenificación de una relación tortuosa en el interior de una pareja de lesbianas. Dirigido por Alejandra Boero, el texto de Frank Marcus, *El asesinato de la enfermera Jorge*, continúa una línea de tragedia al mostrar una relación enferma entre dos mujeres donde la dominación y la conveniencia son la característica central. El asesinato al que refiere el título es el de un personaje televisivo, la Enfermera Jorge, interpretado por la protagonista de la obra, Julia Bond¹¹⁴. Éste será sacrificado en pos del beneficio del producto televisivo, luego de

¹¹⁴ Llamada June Buckridge en la versión llevada al cine; Alberto Mira, refiriendo a esta versión, la describe como “una mujer inteligente, dotada de ingenio y capacidad para la ironía, que vive en un mundo trivial. En particular, es fuerte, un aspecto que podía verse positivo en un período que definía a los homosexuales como víctimas y seres débiles y enfermizos” (2008:347).

seis años de vida en pantalla. Durante la existencia del programa, la actriz convive con Alicia Mc Millian, una mujer de más de 30, que se comporta como una nena y juega compulsivamente con muñecas a pesar de ser madre de una hija a quien abandonó, 16 años atrás. La relación entre ambas es violenta; Julia sostiene una vida social donde su lesbianismo está oculto y su apatía controlada; pero, en su relación con Alicia, es extremadamente agresiva y dominadora. Las crisis televisiva del último tiempo motiva una visita de la productora del programa, Mercie Croft, a la casa ambas, donde despliega actitudes manipuladoras y logra seducir a Alicia, llevándosela de allí.

Las críticas la destruyen. *Confirmado* marca como problema que el autor une “dos temas igualmente tremendos (...) una aguda sátira sobre los *seriales* de la televisión, el drama entre grotesco y pavoroso de la actriz de uno de ellos, que ve disminuir su *rating* y finalmente es eliminada del programa, y una relación lesbiana, bastante tormentosa que también se quiebra” (S/F,1969h:62). Califica de *solvente* a las resoluciones que encuentra la puesta en escena de Alejandra Boero, quien, señala, utiliza “un excelente marco escenográfico de Ponchi Morpurgo” (62). Habla de la protagonista, Myriam Van Wessen valorando su actuación como *despareja*, pero con momentos *conmovedores*; según expresa, su personaje presenta “una línea general que lo identifica perfectamente con la enfermera Jorge —su gran éxito de la TV— y con el semimonstruo que puede llegar a ser en privado” (62). También se ocupa de destacar elogiosamente la labor *difícil y plena de matices* de Lucrecia Capello, quien interpreta a Alicia, *mezcla de sometida y de rebelde, de pueril y de corrompida, de castigada y de cínica*. Apunta que la imitación que hacen en escena de Laurel y Hardy conforma *una de las escenas*

más graciosas y punzantes. A su vez, describe como composiciones exteriores las de las otras dos actrices: Irene Campi y Noemí Pamplona. De esta última agrega que muestra un físico muy adecuado para lo que tenía que hacer, una *entrega medida en exceso* y un rendimiento apropiado (62).

La escena citada, de imitación de la dupla cómica cinematográfica de Stan Laurel y Oliver Hardy (cultores del subgénero *slapstick comedy*), conforma un ícono de este texto dramático. Como afirma Mira, “el lesbianismo se carga de connotaciones intensamente siniestras” (2008:347). En dicha escena, como en un punto de condensación para entender todo el imaginario que despliega este texto, se evidencia una tendencia a la tragedia y a una caracterización grotesca de las lesbianas en tono de farsa (género teatral muy cercano al *slapstick* cinematográfico). Dicho matiz del texto se acentúa en la versión cinematográfica de 1968 (Dir.: Robert Aldrich) y es por esto que Judith Halberstam (2008) cita a aquel texto fílmico para ejemplificar las identidades *butch* en el cine (asumiendo una identidad *butch* Julia en su relación lesbiana con Alicia, quien por su parte asume una identidad *femme*), como la mostración de un *estereotipo negativo* de esta identidad sexual disidente. Una forma de asumir cierta concepción de la masculinidad femenina pero construida artísticamente como algo grotesco, violento e incapaz de construir un vínculo sano con su amada. Es por estos rasgos que Halberstam la describe como un estereotipo de la *butch depredadora*.

Paralelamente a ello, también es cierto que la aparición de estas identidades específicas rompe con el silencio en el que habitualmente se acalla al lesbianismo en general, socialmente hablando. Incluso actualmente, según lo describe Valeria Flores (sic)

Chicazos, chongas, marimachos, camioneras, machorras, lesbianas butch, trans masculinos (FTM), drag kings, zapatonas, entre otros, son nombres que emergen, cada uno en su singularidad histórico-geográfica, para fisurar ese silencio, modelando expresiones e identidades de género y/o sexuales que (dis)torsionan la matriz binaria heteronormativa, y que serán objeto de y estarán sujetas a, sospecha y estigma por resultar una amenaza, una falla, una enfermedad, un delito (2013:182)

El libro que esta activista junto a Fabi Tron (sic) compilan lleva por título *Chonguitas* resignificando la infancia masculinizada de algunas niñas y buscando operar como un quiebre en dicho silencio.

3.2) El estallido del '69

En el entramado socio-semiótico que venimos describiendo saltan a la vista ciertos espacios de mayor irrupción de la novedad y desestabilización de lo hegemónico. Como señalamos en el apartado anterior, varias de las propuestas que ocurren en el Di Tella así como la potencia escénica de *Atendiendo al señor Sloane* se presentan como posibilidades de fuga ante una matriz representativa que reproduce el paradigma dominante con mayor virulencia que aquellas que sólo lo critican, pero no pueden escapar de la reproducción de una mirada trágica y patológica (tal el caso de las reseñadas en el apartado 3.1).

La filósofa Beatriz Preciado entiende que el arte y el activismo se parecen a las ciencias de laboratorio en lo que refiere a su poder de crear objetos y, por ello, afirma que el arte, en nuestro caso el teatro, puede funcionar como *contra-laboratorio virtual* de producción de realidad (2008:33). El agenciamiento micropolítico de puestas en escena como la de *Ure* o *Alezzo* (que analizaremos a continuación) ratifica este modo de entender dicho entramado socio-semiótico.

3.2.1) Ejecución

El texto dramático *Fortune and Men's Eyes* (1967)¹¹⁵ del canadiense John Herbert¹¹⁶ se estrena en Buenos Aires bajo el título *Ejecución*, con dirección de Agustín Alezzo, en la temporada del año 1969. Dos años después, se produce en Hollywood la versión fílmica dirigida por Harvey Hart, de la cual participa el propio autor como adaptador. En el pasaje desde el texto dramático al guión, de 1971, las variaciones operadas resultan significativas. *Fortune and Men's Eyes* denuncia la violencia que opera dentro del sistema carcelario, tanto como aquella ejercida desde el sistema social, hacia quienes encarnan sexualidades no-heteronormativas. A través del abuso de poder, experimentado en el mundo cerrado de un reformatorio, los personajes del texto de Herbert despliegan las tensiones inherentes al clima social de su época. En el contexto canadiense, donde antes del '69 era punible con la cárcel cualquier acto homosexual, *Fortune and Men's Eyes* plantea con sordidez el trato de la sociedad hacia los disidentes sexuales, así como las condiciones inhumanas de la vida carcelaria. Propone personajes realistas y no estereotipados.

Un año después de que en New York se estrene *The Boys in the band* de Mart Crowley —texto dramático que, como el de Herbert, también es

¹¹⁵ El estreno mundial data ocurre el 23 de Febrero de 1967 con dirección de Mitchell Nestor; escenografía de C. Murawski; vestuario de Jan; música y efectos sonoros de Terry Ross. El reparto era el siguiente: *Rocky*, Victor Arnold; *Mona*, Roert Christian; *Queenie*, Bill Moor; *Smitty*, Terry Kiser; y *Guard*, Clifford Pellow. Se concreta en el circuito del off-Broadway, en el *Actor's Playhouse*.

¹¹⁶ John Herbert muere en Junio del 2001 a los 74 años. Escribe más de 25 obras a lo largo de su carrera. Docente y dramaturgo, a su vez representa al activismo gay de Toronto y es destacado en su actividad artística como *drag-queen*. El impacto social de las puestas en escena de *Fortune and Men's Eyes* hace, por ejemplo, que se cree la *Fortune Society for Prison Reform*. La obra se gesta motivada por la estancia que había experimentado el autor en el reformatorio canadiense de Guelph (Ontario) en el año 1946 (época en la cual la homosexualidad estaba prohibida en Canadá); el grupo de homófobos que atacó a Herbert fue quien lo acusó de invitarlos a prácticas homosexuales lo cual lo llevó a aquel sitio.

versionado cinematográficamente—, el director Sal Mineo presenta su controversial puesta de *Fortune and Men's Eyes* en *Stage 73*. Claro que esa puesta de 1969, contemporánea de la de Alezzo, debe ser contextualizada: se concreta sólo cuatro meses después del enfrentamiento ocurrido en el pub Stonewall ante el avasallamiento policial a las y los disidentes sexuales. El episodio acrecienta la visibilidad de las sexualidades no-heteronormativas en los medios masivos de comunicación y estimula una mayor visibilidad en el campo artístico (DICKINSON, 2002).

Trataremos de sintetizar el argumento del texto dramático, buscando dar cuenta de la descripción de personajes que hace el original. La acción se desarrolla en la habitación de un reformatorio canadiense con cuatro camas y dos puertas, cuyos internos son jovencitos (aunque conviven con algunos prisioneros mayores que, por sus cortas sentencias, no ameritan una estadía en la cárcel común). Smitty, un colegial de 17 años, atleta —de un *tipo* que resulta *agradable a todo el mundo*— debe pasar seis meses en prisión por posesión de marihuana. Allí se ve obligado a compartir la celda con tres internos: Queenie, Rocky y Jean, de personalidades muy diferentes. Queenie —*Reina* en la versión local— de aproximadamente 19 o 20 años, muy rubio y alto, cuya fisonomía combina una *delicadeza extrema* junto a una *fuerza poderosísima*; la didascalia aclara que, para ser una persona tan alta, presenta movimientos precisos y rasgos *femeninos*; su ingenio afilado le permite matizar, con mucho humor, las situaciones dramáticas. Por otra parte, Rocky, un muchacho de 19 años que aparenta ser mayor y más duro de lo que le *permitiría su inmadurez emocional*, tiene *impulsos agresivos* que lo protegen de evidenciar su miedo —si bien es callado, es aquel a quien todos temen—,

pasó varios períodos como prisionero. Por último, Jean de 18-19 años, joven apocado de quien todos se aprovechan; nadie lo llama por su nombre sino que le dicen *Mona* —apodo obtenido por la fisonomía de su rostro que recuerda a la *Mona Lisa*—; provoca, según el autor, *resentimiento* en hombres y mujeres. Se lo describe como *afeminado de modo no-agresivo y suspendido* entre los géneros: *ni varón ni mujer*. Desde su ingreso a este sitio, Smitty comprueba cómo la brutalidad, el miedo, y las agresiones físicas y sexuales parecen ser las únicas reglas de juego en este mundo carcelario a las que ni los guardias¹¹⁷ escapan. El texto enuncia, en primer plano, la transformación de este personaje que, a medida que acciona, ingresa con mayor profundidad en este entramado de poder.

En este mundo cerrado que construye Hebert, la iniciación de Smitty en la política sexual de la vida en prisión se da muy rápidamente. Aprende que tiene tres alternativas: 1) vincularse con un *old man*, quien le brinda protección a cambio de *favores sexuales*; 2) ofrecerse como objeto sexual de modo más *amplio* para obtener influencia y privilegios; 3) arriesgarse a buscar su independencia exponiéndose a la intimidación, los golpes y las violaciones grupales. Smitty comienza cediendo a las demandas sexuales de Rocky, su *old man*, y culmina peleando con éste y proponiéndole a Mona protección a cambio de sexo. De modo que la acción de la obra se basa en esta mutación de Smitty, desde el jovencito inocente y abusado hacia un muchacho empoderado y abusador.

¹¹⁷ El quinto personaje de la obra es un Guardia de entre 45 y 50 años, rudo y disciplinado.

Neil Carson publica en 1972 un análisis de la obra donde sostiene que el tratamiento explícito de la homosexualidad es el aspecto que resulta más provocador de la misma; narra que algunas puestas en escena lo remarcan de manera grotesca y cita, como ejemplo, el caso de una puesta de Los Ángeles (posteriormente adoptada en New York¹¹⁸) cuyo director, Sal Mineo, exhibe explícitamente la violación de Smitty —que en el texto sucede fuera del escenario— así como también elige narrar el deterioro total del protagonista, marcándole la acción de masturbarse mientras escucha los gritos de sufrimiento de Mona en el final del texto (1972). La versión de Londres, en opinión de Carson, se malogra de igual manera ya que, aprovechando un menor grado de censura, presenta escenas de desnudez. Opuesta a la visión inglesa, la versión argentina sigue muy de cerca los lineamientos de la letra escrita por Herbert; en efecto, su director, se siente orgulloso de no haber convertido el texto en un “exhibicionismo sensacionalista” (ALEZZO, 2011 [Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires]). Según su punto de vista, el texto no propone esos desnudos, por lo que no ve la necesidad de modificar esa voluntad autoral.

Carson da cuenta de su visión acerca de la falta de profundidad de la mayoría de las crónicas periodísticas contemporáneas al estreno del texto en sus versiones de América del Norte. Explica esa chatura por la controversia que socialmente genera el tema de la homosexualidad, a la vez, que lo atribuye a cierta torpeza y sentimentalismo en el manejo que Herbert realiza

¹¹⁸ La dirección de Sal Mineo hace hincapié en el mundo gay habilitado por el texto dramático, agrega escenas de desnudos y se focaliza particularmente en las escenas de sexo entre varones. Según el crítico Clive Barnes, estos agregados y subrayados de la puesta apuntan a la excitación sexual (de corte sadomasoquista, especialmente) y no ayudan al drama. Esta puesta resulta muy exitosa y motiva, junto a la adaptación fílmica del '71, que el texto se estrene en Canadá con una producción comercial (1975).

de la relación central entre Smitty y Mona¹¹⁹. Carson sostiene que eso se hace patente en dos escenas: en el ensayo de la fiesta de Navidad y en el encuentro final entre ambos. Son momentos donde aparecen citas a Shakespeare que le resultan particularmente difíciles al equipo artístico en los ensayos previos al estreno. El artículo de Carson detalla los cambios desde una primera versión¹²⁰ hasta el texto que efectivamente se publica; indica que Herbert agrega detalles que ayudan a la confusión del público y modifica el tono del ensayo para el festejo navideño. Lo que en la proto-versión permitía mostrar la profundidad con que *Mona* interpreta a Shakespeare se destruye con los agregados que aparecen en el texto publicado, en el que Queenie ironiza sobre esa hondura interpretativa, quitándole seriedad y convirtiendo a Jean en un *clown patético*. El investigador compara, de modo similar, la escena donde se cita el soneto de Shakespeare¹²¹.

Según Carson, el personaje de Jean “Mona” funciona en el texto como un justo medio entre los extremos que representan Queenie y Rocky. Mediante una caricatura de lo masculino, este último encarna el estereotipo de la masculinidad que se gana el respeto por vía de la fuerza. Queenie opera,

¹¹⁹ Al comienzo de la obra “Mona remains a shadowy figure, kindly but apparently weak and consequently victimized by the others. In the rehearsal scene he shows a streak of stubborn fanaticism which reveals another side of his character” (CARSON, 1972:210).

¹²⁰ Nos referimos a la versión preliminar que Carson consultó; la obra se había presentado en Canadá, en el año 1965, como *workshop* dentro del Festival de Stratford.

¹²¹ “The Shakespearian text seems originally to have been intended as a declaration of love on the part of Mona and as a counsel to rely on inner resources rather than on the opinion of the world. Far from being an invitation to bed, it seems to be a continuation of Mona’s argument that physical intimacy between them would destroy their relationship. It is an affirmation of the superiority of ‘remembered’, that is non-physical, love over despersonalized sex” (CARSON, 1972:212). Pero este pasaje está claramente alterado en la versión impresa. “Whereas previously they had established some sort of communication through the sonnet, here they remain ironically detached from the sentiment in the poem. Furthermore, it is not at all clear what they are amused by. (...) Once Again Herbert’s changes in the text seem less designed to clarify relationships than to avoid unsympathetic laughter” (213). Carson sostuvo que Herbert mantuvo las citas a Shakespeare (a pesar de que las modificó en su funcionalidad) ya que ambas expresan un ideal de femineidad asexual que el autor parecía querer hacer cuerpo en el personaje de Mona. Se apoyaba, para afirmarlo, en la descripción que se hace de los personajes donde se detallaba de Mona, como dijimos, que *parece suspendido entre ambos géneros, ni varón ni mujer*.

en su análisis, como una caricatura de la mujer, centrada en sí misma y muy consciente de su efecto en los demás, que utiliza la atracción que genera como un arma —al pensarse como un *objeto sexual manipulador*. En la lectura de Carson, así como a Rocky lo anima el odio y a Queenie el sexo, Mona expresa el perdón y el amor; o sea que este crítico coincide con las declaraciones del autor acerca de cuál es el tópico central de la obra: la estupidez y la crueldad que están presentes en esos rasgos atribuidos a lo masculino, la fuerza y la violencia, dando cuenta, a su vez, de una misoginia en su mirada.

Una de las ideas que elabora Carson es que, si se acuerda en que Mona, a pesar de lo que aparenta, mantiene viva su libertad interior (la autonomía de sus ideas), Smitty no logra preservar la suya, puesto que responde o bien a presiones externas o bien por resentimiento. Peleando de acuerdo con las leyes de la cárcel, Smitty termina aceptando los valores de los internos al sistema carcelario. Al negar su responsabilidad, niega su capacidad de actuar libremente tanto como su propia libertad. El sonido de la reja que se cierra termina de simbolizar el encarcelamiento total del personaje¹²².

La puesta porteña se constituye en un suceso de público. Según el testimonio de Agustín Alezzo (2011) muchos/as espectadores/as que asisten a las funciones, durante los nueve meses que dura la temporada, salen descompuestos/as; atribuye estas reacciones al *realismo extremo* de las escenas de violencia.

¹²² Analiza las acciones finales que realiza el personaje de Smitty “To survive emotionally he must deny his own responsibility for Mona’s suffering and Project his guilt on the guards and society. (...) By denying responsibility, Smitty denies his ability to act freely. By denying his freedom he, in fact, imprisons himself. The final slam of the offstage jail door aptly symbolizes Smitty’s ultimate imprisonment” (CARSON, 1972:217).

La obra, que se estructura a partir del encierro en el que conviven estos cuatro internos del reformatorio, se apoya en el humor que aporta el personaje de *Reina*, para traspasar el ambiente opresivo en el cual se inscribe. Alezzo narra su visión de *Reina* al evocar el trabajo con el actor a cargo del personaje:

Lo más costoso del asunto fue el personaje de Reina. Porque Reina tiene la fuerza de un tipo de la calle, de un reo, de un boxeador; y, aparte es una *marica* perdida, totalmente afectada. Entonces una cosa tan opuesta en una persona ¿dónde encontrarlo? Si yo buscaba un tipo *afectado* jamás iba a dar lo otro; yo me tenía que tirar a lo otro y [Martín] Adjemián era un tipo que había sido boxeador, era de unos músculos... muy mujeriego, reo... Entonces se lo propuse (2011).

Reina alterna esas dos caras ambivalentes; termina travistiéndose para una fiesta navideña en el interior de la cárcel, con el aplauso fervoroso de sus compañeros. Vive de un modo alegre su performance y se corre todo el tiempo de la victimización. En la obra, a pesar de que este personaje no se traviste permanentemente, subraya su actitud disruptiva de *loca* (en el sentido latinoamericano que podríamos leer desde las propuestas literarias de Pedro Lemebel o Néstor Perlongher). De este modo reconocemos en su *performance de género el travestimo cuestionador* (TRASTOY Y ZAYAS DE LIMA, 2006), del cual hablamos en el capítulo anterior, así como la posibilidad de empoderamiento de la propia identidad autopercebida por sobre lo que se haya asignado externamente, al momento de nacer. Rescatamos el agenciamiento *queer* de Reina como promesa de las luchas históricas del activismo porvenir, ya anunciado por Hebert en su texto. Es este accionar el que moviliza siempre las acciones que el personaje realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión, así como su burla a los roles heteronormativos). En relación con los imaginarios sociales que sobre el travestismo circulan en aquellos tiempos,

emerge *Reina* como una novedad fuerte y altamente provocadora, ya que se desplaza de esas construcciones transfóbicas.

Enfoquémonos, ahora, en la recepción de la puesta en escena local. La publicación *Señoras y Señores* destaca la actuación de Adjemián al anexar una foto de su personaje a la crónica sobre la obra (S/F, 1969), cuyo pie reza “el lúcido travesti” (12). Este artículo subraya la *insoportable lucidez* de la interpretación de Adjemián, quien logra develar la *poesía atroz* de su personaje; búsqueda poética que la crónica descubre en la dirección actoral de Alezzo, pero que sólo ve llevada a su magnitud en *Reina*.

En *Confirmado* se destacan, además, algunas otras particularidades actorales; allí se enuncia que

se han logrado dos interpretaciones excelentes, la de Martín Adjemián, que hace muy verosímil a su Reina y tiene momentos desopilantes en la escena del *travesti*, y la de Martín Lobos [sic] en el papel del matoncito, en el que da una justa matización de su proceso. Pero también Carlos del Puerto transmite dolorosas vivencias y la intimidad del personaje a su cargo. Diego Botto no desentona en el conjunto; su Smitty es, entre las cuatro, la parte menos gratificante, pero llega una etapa en que el actor la hace crecer. Víctor Manso entrega lo suyo con oficio. Justas, adecuadas, son la escenografía de Gastón Breyer y la compaginación de sonido de Guillermo Sachi (WULLICH, 1969:62)

Aunque con un lenguaje más injurioso, esta crónica describe a los cuatro personajes encerrados en el reformatorio como “pederastas” (62) y elogia la capacidad del texto para que, en el “certero trazado de sus caracteres” (62), se pueda llegar a “amar” (62) a uno de ellos. Destaca la *gran finura* de la puesta en escena y el “profundo sentido teatral” (62) que la habita.

En la lectura de *Señoras y Señores*, se evidencia la concreción escénica del punto de vista de Alezzo sobre el material textual. La crónica afirma:

No habrá memoria de amor (...) para Smitty, un muchacho puro que, al ser recluido en un reformatorio para menores, se verá, a su pesar, envuelto en la telaraña homosexual tejida por sus compañeros de celda. Pero *Ejecución*, discretamente aureolada de escándalo, no se sirve de la homosexualidad y de la autobiografía de Herbert –ex recluso— sino como una metáfora para describir un mundo dividido en opresores y oprimidos, todos los cuales comparten ese gusto por la infamia que brota en la desesperanza. La lenta, implacable degradación de Smitty, que de víctima se convierte en verdugo, destinado a su vez a la abyección, es un tema magnífico, que el autor desaprovecha al demorarse en el pintorequismo y el folletín (S/F, 1969j:12)

Léase *puro* como sinónimo de heterosexual. Casi anticipando a *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, aparece la imagen de este animal que teje una red para atrapar a otra *especie*. Lo que nos interesa remarcar es la idea del protagonista como *pobre tipo* que la crónica observa y es congruente con la concepción de Alezzo sobre el texto. Cuando en la entrevista efectuada al teatrista éste explica el cambio del título desde *Fortuna y los ojos de los hombres* —que remite de modo literal al comienzo del soneto 29 de Shakespeare— por *Ejecución*, sugerido por el actor Martín Lobo para que, publicitariamente, tuviese un impacto mayor en los futuros espectadores, comenta:

Y verdaderamente era la ejecución de un tipo, que en realidad no ha cometido un delito. Era una ejecución porque el chico no tiene nada que ver y lo meten en esa celda de homosexuales (no siéndolo), y le hacen toda clase de cosas terribles: es violado... de todo le hacen; hasta que él se convierte en el más terrible de todos (2011).

De modo que se enfoca el punto de vista sobre Smitty como víctima, relegando una mirada más amplia y compleja del texto donde todos sus personajes son víctimas de un sistema opresor, así como lo explica el artículo de Carson arriba citado¹²³.

¹²³ "Fortune and Men's Eyes is therefore not about homosexuality (...) neither is it the story of the 'depraving' of a heterosexual. It is, as Herbert himself summed it up, about 'the cruelty and stupidity of force and violence'. It asserts quite simply that the 'feminine' qualities of passivity, gentleness, forgiveness, mercy and charity are superior to the 'masculine' virtues of aggressiveness, violence, vindictiveness, competitiveness and lust. Furthermore, Herbert goes on to argue that this superiority is not the result of their respectable heritage but of their effectiveness. Resentment, violence, and hostility are not only bad in themselves, they are ultimately self-defeating" (CARSON, 1972:214).

Si convenimos en sostener que el punto nodal del texto de Herbert es la violación de Smitty, debemos profundizar en su significación. Complejizando el análisis, entonces, resulta productivo citar a Beatriz Preciado, quien afirma que “en el hombre heterosexual, el ano (...) es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009:136-137). Si, como señala, en los cien años que van desde 1869 a 1969¹²⁴, Occidente exalta los valores de la familia blanca y heterosexual es a costa de afirmar que “los miembros de la familia no tienen ano” (139). Es el modo que encuentra la matriz heterosexista para evitar que la *homosexualidad* la penetre, aunque debe pagar el precio de ocluir uno de los centros de placer.

En la versión fílmica de 1971, dirigida por Harvey Hart, ocurre una violación previa a la de Smitty, la cual presencian tanto Rocky, su violador, como él. Es en esa expectación donde Smitty percibe, en el film, que el objeto de esa violación comunitaria podría haber sido él y que la intervención de Rocky evita que ello sea así. Su compañero de celda lo violaría luego, pero a solas. El ano se torna signo: hay una gradación simbólica en su disponibilidad; la violación *uno a uno* garantiza una apertura anal modesta, cuando es comparada con la *sociabilidad* (si se concede el término) que se desprende de un orificio abierto a la comunidad de internos.

¹²⁴ “Entre 1869, momento en el que el lenguaje médico-jurídico centroeuropeo define por primera vez la oposición entre heterosexualidad y homosexualidad como una lucha moral y orgánica entre la normalidad y la patología, y 1969, momento de la formación de los primeros movimientos de defensa de los derechos de los homosexuales en Estados Unidos y Europa, el discurso heterosexual se extiende como único lenguaje biopolítico sobre el cuerpo y la especie” (PRECIADO, 2009:139).

Peter Dickinson redacta un artículo (2002) donde argumenta sus ideas respecto del texto y sus transposiciones. Refiere a la versión cinematográfica que, a su entender, impacta negativamente en la perspectiva *queer* que podía alcanzar la lectura del texto dramático. Si bien desde algunas voces de la crítica se cuestiona la utilización retrógrada de los roles heteronormativos que los internos juegan, Dickinson se preocupa por mostrar que dicho uso de los binarismos genéricos es una manera de cuestionarlos como inherentes a ciertas instituciones (20). Centra su análisis en la figura de Queenie¹²⁵ en quien se encarna una ambivalencia genérica y narrativa (21) ya que, a diferencia del resto de los personajes, realiza una *teatralización paródica* del espacio del reformatorio¹²⁶. Desde el presente podemos pensar su accionar como un *agenciamiento queer*, en el sentido de

¹²⁵ Michael Greer interpreta a Queenie en la película, así como lo había hecho en la puesta de Sal Mineo (1969) mencionada antes. Según lo presenta Dickinson, para Vito Russo, el golpe de la muerte lo da la adaptación fílmica puesto que MGM, con intenciones de establecer su *película gay* para competir con otras producciones similares, quita del proyecto al primer director, Jules Schwerin (quien como canadiense estaba más interesado en el proyecto por la potencialidad de crítica al sistema carcelario de su país) y elige en su lugar a Harvey Hart con el objetivo de modificar las bases de la obra de Herbert. El cambio, según Russo, sería la transformación desde un comentario sobre el sexo entramado en el poder hacia la explotación de lo sexual como una cuestión de identificación genérica (DICKINSON, 2002:25). El argumento de Russo se posiciona de este modo: En vez de establecer una crítica a la sociedad que demanda una fijación en roles sexuales específicos (sin variaciones), la versión de Hart convierte a *Fortune...* en un *peep-show* sexual donde se busca remarcar el homoerotismo con intención de dirigirlo al floreciente *mercado gay*. Así, las escenas de desnudo y violación internalizan los estereotipos homosexuales activo/pasivo donde el activo se auto-percibe como *heterosexual/penetrador* y el pasivo ocupa el rol *femenino/penetrable/abyecto*. De acuerdo con Russo, el golpe de gracia es el hecho de que en la película (no así en el texto dramático) Rocky se suicida luego de las sucesivas violaciones a las que lo somete Smitty frente a sus compañeros de prisión y los guardias, señalando que la muerte es preferible a la subversión de los roles genéricos dominantes. Si bien Dickinson coincide en parte con Russo, cree que se confunde cuando separa “sex-as-power” de “sex as a matter of gender identification”; afirma “both the play and the film question the rigid gender roles imposed on men in our society, demonstrating how sex becomes or is acquired as an instrument of power: Smitty learns from Rocky what it means to rape, from Mona what it means to be raped and from Queenie how one negotiates between these two extremes” (2002:26).

¹²⁶ Lo pensamos de modo homólogo a lo que Preciado señala para el espacio del activismo francés durante la década del setenta, cuando el grupo *Gazolines* se une al FHAR; las mujeres que lo componen, influidas por la cultura glam rock, “van a ser las primeras en utilizar técnicas de teatralización paródica del espacio público, prácticas que serán después reconceptualizadas por la teoría queer como políticas performativas o camp” (2009:145).

que desestabiliza la sexualidad dominante de esa institución (no se deja dominar por un *old man* ni permite ser violado a mansalva); su burla constante constituye un empoderamiento junto a una fuerza resistente, lejos de cualquier victimización. Así es también cómo el autor construye un contraste con el personaje de Mona quien sí se ubica en el lugar de víctima, mártir por su *condición* y sólo aferrada a un discurso romántico e imaginativo, donde la libertad pasa por la interioridad antes que por la materialidad o el cambio de las condiciones de vida.

Al final del film, Mona y Smitty quedan solos en la celda. Luego que Mona revela la manera por la cual terminó en ese reformatorio (le acusan falsamente sus agresores homofóbicos), Smitty le ofrece convertirse en su *old man*. Mona rechaza la oferta ya que nota que está motivada por la circunstancia y no por amor. Esta reacción, que cuestiona las jerarquías sexo-genéricas, provoca una reacción violenta de Smitty. Al momento que Mona acepta su amor por Smitty (esto se muestra de modo más claro en el film que en la obra), la agresividad de Smitty se apacigua y hay una escena de reconciliación. Casi están por besarse cuando el ingreso de Queenie los interrumpe. En el texto dramático, este es el momento donde se cita el soneto 29 de Shakespeare, que da título al original, pero en el film esta cita se desplaza a los créditos mediante la musicalización *pop* del mismo.

Volvamos al final del texto dramático de Herbert, al momento en que regresan Rocky y Queenie. Allí se muestra —unas pocas líneas antes— que Smitty y Queenie durmieron juntos. Rocky ataca a Mona; Smitty sale en su defensa. El guardia llega a pararlos y pide explicaciones. Queenie y Rocky acusan a Mona. El guardia saca a rastras a Mona para castigarle. Mona grita

alejándose. A pesar de los gritos desde la celda de Smitty para adjudicarse la responsabilidad, el guardia prosigue. Smitty se da vuelta y deja en claro su nuevo posicionamiento como jefe de esa celda habiendo usurpado el lugar de Rocky. Así, el *quid pro quo* del sistema sexo-genérico imperante en la prisión queda intacto. En la puesta de Alezzo se concluía con él, solo en escena, mirando al público. La adaptación fílmica transforma ese final. Cuando Queenie regresa de su show a la celda (en el film Rocky se suicidó antes) ataca a Mona por observar esa intimidad con Smitty. El guardia llega y a quien se lleva es a Smitty. Mona es quien grita desde la celda. La denuncia que hace Smitty de los cargos constituye, irónicamente, una confesión activa del cambio ocurrido en los roles que hasta entonces había sido incapaz (o no) de reconocer en su reconstrucción de la dinámica heteronormativa de poder en ese contexto homosocial. En otras palabras, niega su *agenciamiento queer*; algo que por el contrario moviliza, como dijimos, las acciones que Queenie realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión así como su burla a los roles heteronormativos), tanto como la acción de Mona de separar sus afectos de su cuerpo. Mona y Queenie son, para Dickinson, dos *personajes queer* que en la dinámica del film contrastan con la soledad que experimenta Smitty al final del mismo. Opone regulación del deseo/resistencia a esa regulación¹²⁷.

De alguna manera, la construcción que hace el autor de un mundo cerrado donde las maricas son inteligentes, por jugar su dominio a partir de su liberalidad sexual, y los machos sostienen su poderío heterosexista,

¹²⁷ Otras variaciones. Hay drags y drags. Mona interpreta un monólogo de un personaje femenino (Portia) travestido. Si en la obra el show drag quedaba desplazado (sólo se veía un ensayo) en el film ocupa un espacio importante y lo que se desplaza es tanto el canon heteronormativo así como el canon shakespereano.

manteniendo su rol de penetradores activos y nunca de penetrados reproduce, como microcosmos, las tramas sociales dominantes (en Occidente, al menos). La labelización *ano cerrado/heterosexualidad garantizada* se presenta como el lugar de poderío en disputa. Dado que todos allí adentro tienen ano son potencialmente *penetrables*. Se instala una verdad torcida: no hay diferencias sexo-genéricas que valgan, sólo hay un órgano oscuro cuyo uso (pareciera) dar cuenta de una identidad genérica. En esta falsedad, que opera de forma hegemónica, se otorga, al mismo tiempo, un permiso en el interior de la cárcel: el de construir otros vínculos amorosos y sexuales como *revolución imaginaria* que no pone en crisis el heterosexismo dominante a costo de ocultar su agenciamiento revolucionario. En el microcosmos de la cárcel, se *pone en abismo* el macrocosmos social donde el *terror anal* de las cárceles opera de modos semejantes encerrando en el closet a la disidencia.

Según el planteo de Preciado, “la revolución no la hacen los mejores, ni la hacen siempre por las mejores razones” (2009:142); todo los movimientos revolucionarios tienen su *jefe de marketing*: “aquellos que labelizan un bloque revolucionario y designan quienes pertenecen y quienes no pertenecen a él. Conclusión: las revoluciones también construyen sus propios márgenes. Corolario: La revolución no había llegado todavía a su estadio anal” (142). En esta línea de lectura, podemos afirmar que la propuesta teatral de Herbert se posiciona en un estadio anterior a la verdadera revolución, pero, a nuestro entender, opera en un momento donde las grietas están comenzando a resquebrajar la piedra. Los personajes de Herbert muestran tres respuestas históricas distintas del posicionamiento de la

disidencia sexual (en relación a la sexualidad dominante). De esas tres rescatamos el agenciamiento *queer* de *Queenie* como promesa de las luchas del activismo LGTTTBI. Así como en la Francia setentista el FHAR inventaba “la gramática de la revolución anal y del feminismo *queer* por venir (...)” (145), Reina es el personaje que anuncia el activismo posterior a su época en este texto dramático. Si Francia en los setenta pone sobre el tapete “las que serán para el resto del siglo las dos vías de acción política que emergen de los movimientos de izquierda: revolución o normalización, colectivizar el ano o cerrarlo” (147) podemos señalar que, en el texto de Herbert, esa colectivización se ubica del lado de *Queenie* y que, en la acera opuesta, se hallan *Mona*, *Rocky* y *Smitty*. Dicho agenciamiento resulta funcional la definición de *cuerpo queer* delimitada por Preciado, quien lo describe como “aquel que se construye como sujeto que resiste y contesta a ese proceso de normalización pedagógica, encontrando puntos de fuga que permitan agenciamientos desviados” (168). Entendiendo lo *queer* como un accionar micropolítico antes que como identidad¹²⁸, la pasividad masoquista de *Jean* (*Mona*) se aleja de este tipo de agenciamiento puesto que se somete al padecimiento constante del sistema opresivo que la cárcel heterosexista le asigna. El propio discurso que emite el personaje habla de una escisión entre cuerpo y espíritu y se posiciona como un ano abierto a lo comunidad que, lejos de operar de modo revolucionario, sólo reemplaza aquello que *no está allí*. Así se entiende su dignidad en la búsqueda amorosa que *Mona* pretende construir con *Smitty* y su rechazo a que se convierta en su *old man*. En todo

¹²⁸ Aclaró la autora “Aquí *queer* no se entiende simplemente como una práctica sexual o una identidad sexual, sino por una parte como el efecto de un conjunto de fuerzas de opresión y de resistencia, pero también como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria” (PRECIADO, 2009:168).

caso este sería el único momento en el cual su agenciamiento por la negativa escapa a la normatividad de la cárcel.

Preciado se refiere asimismo a una *Utopía Anal*; afirma que el ano escapa a la retórica de la diferencia sexual dado que no tiene sexo, ni género; en sus palabras, es un biopuerto que “funciona como punto cero a partir del cual se puede comenzar una operación de desterritorialización del cuerpo heterosexual, o dicho de otro modo de desgenitalización de la sexualidad reducida a penetración pene-vagina” (2009:171-172). Todo ello le permite sintetizar su postura de este modo: “(...) Frente a la máquina heterosexual se alza la máquina anal. La conexión no jerárquica de los órganos, la redistribución pública del placer y la colectivización del ano anuncia un ‘comunismo sexual’ por venir” (172).

John Herbert logra dar cuenta de una etapa bisagra en la historia de las representaciones en torno a sexualidad y a los roles sexo-genéricos. Con *Fortune and Men's Eyes* puede poner en tensión este resquebrajamiento de la dominancia heterosexista y nos regala la fuerza de un personaje, Queenie, cuyo *cuerpo queer* constituye un signo del advenimiento de un nuevo paradigma.

4.) Visibilidad travesti y transexual

4.1) Desestabilizar el género: las identidades travesti y transexual ganan espacio público.

La identidad travesti avanza en su visibilidad pública a lo largo de los años sesenta. Las “lenci” —sobrenombre dado por la tela, el “pañito lenci” — identifica a quienes son vistas como “muñequitas de trapo” (VIZGARRA,

2009:18) que quieren mostrar sus cuerpos; hacia 1964 se reúnen en Callao 11, punto de reunión de artistas travestis, donde en una sala de ensayos componen sus cuadros musicales. Frecuentan con sus performances todos los boliches o teatros de la Capital (18).

Durante los sesenta la identidad travesti hace su manifestación pública más brillante en los carnavales porteños aunque, para evitar el código contravencional vigente, su presencia debía ser parte de las murgas y comparsas radicadas en el conurbano. Según rememora Malva (2010:126), entre 1964 y 1969 sobresalen las agrupaciones de las localidades de Carupá, Victoria y Avellaneda; dos fotografías publicadas en sus memorias (124-125) permiten observar a las travestis, en plena alegría carnavalesca, ganando el espacio público frente a personas de un abanico etario amplio. Curiosamente, la agrupación que más se destaca es la murga *Los elefantes de José Ingenieros* —casi como una reapropiación *queer* del nombre de aquel galeno que otrora criminalizaba la disidencia sexual, sin desconocer que el nombre refiere a la localidad bonaerense homónima. Este momento de visibilidad travesti ocurre, siguiendo el recuerdo de Malva, durante el mandato de Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) en el cual la *cacería de la homosexualidad* pierde vigor en el entramado policial, y luego retorna a sus cauces represores para encrudecerse cada vez más. En este mismo sentido, Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi afirman que los bares y las discos *gays* logran *cierto esplendor en el intermezzo liberal del Lanusse* —clima de distensión que se reduce cuando se inicia el tercer gobierno peronista y se extingue durante el lopezreguismo (2001:28). Se trata de un momento particular: se observa una cierta *consideración ciudadana del travestismo artístico*; ciertos lugares como

Oráculo, Chatoga Club y Can Can se constituyen en reductos fundamentales para su desarrollo. En la zona céntrica aparecen más teatros dedicados a la revista con visibilidad travesti: *Hidrógeno, Teatrón y Talero* (MALVA, 2010:123).

Es en este contexto de apertura de comienzos de la década del setenta que *Coccinelle*, transexual francesa de fama mundial por su actuación en el film *Europa de noche* (Dir.: Alessandro Blasetti, 1959), se presenta en el país. Realiza numerosas giras teatrales, y en Buenos Aires hace revista en *El Nacional*. No sólo su renombre internacional la familiariza a las y los espectadores locales, se la conoce, a su vez, por su actuación en la película *Los viciosos* (1962) de Enrique Carreras, donde actúa de sí misma. Del film se recuerda un pasaje donde se la ve jugando con muñecas y, cuando alguien le pregunta si no era muy mayor para hacerlo, responde: "¡Es que hace tan poco tiempo que soy nena!". En 1958 se había practicado una vaginoplastia.

4.2) El travestimo en escena

Como pudimos observar en el tercer apartado del presente capítulo, en *Ejecución* se hace un uso cuestionador del travestismo en las acciones de *Reina (Queenie)*; ahora, queremos detenernos en la opción que la puesta en escena de Sergio Renán hace, para 1970, cuando traviste a sus intérpretes masculinos, quienes escenifican los personajes femeninos de *Las criadas* (1947) de Jean Genet.

Una sugerencia del propio autor francés (quien años después se desdice) pretende que esta obra, con sólo tres personajes (Solange, Claire y la Señora), sea interpretada por hombres. En Argentina, las versiones de 1959 y

1967 desoyen esa voluntad, en cambio la puesta en escena de Sergio Renán, que se concreta en 1970 en el teatro SHA de Buenos Aires, atiende aquella sugerencia de Genet.

La nota de *Clarín* (S/F, 1970e) destaca la *solidez* de los trabajos actorales de Walter Vidarte y Luis Brandoni; en general, todas las crónicas son más modestas para referirse al trabajo de Héctor Alterio en el rol de la Señora. Respecto del travestismo propuesto por el autor, *La Nación*, en su crítica a la puesta antedicha, aclara que

(...) Sartre no cree que esta indicación sea un capricho de Genet. Hace notar que en esta sucesión de apariencias la primera *vuelta de tuerca* es precisamente esta propuesta de identidades falsas; los intérpretes son ostensiblemente falsas mujeres y en los personajes que van asumiendo son, a su vez, falsos hombres. Aquí hay algo más que una convención. Al margen del ser ambiguo y genérico (quedan sólo categorías, como la servil y la señorial) que Genet quiso simbolizar, "Las criadas" propone en varios niveles una búsqueda desesperada de la identidad (S/F, 1970e:3)

Notemos que el discurso de la crónica señala un aspecto central de la textualidad: su *desesperada búsqueda identitaria*. Es curioso que aparezca como idea en una crítica de 1970. En el presente, no resulta novedoso decir que el género es performativo —desde Judith Butler sabemos que esto es así. *El género en disputa* se titula el libro que delimita claramente la idea y allí su autora afirma que eso que se naturaliza como algo *dado* es una construcción sostenida en el tiempo. Butler afirma que:

(...) lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género (...) lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (2007:17)

Por ello señalamos que cuando la crónica de *La Nación* refiere a la *falsedad* se apoya en una idea subyacente que concibe, unidireccionalmente, al género ligado de manera necesaria a un sexo y se enarbola como una *verdad dada* a la cual se nombra como *natural*. Es el sustrato de base del paradigma

heterosexista dominante que encontramos en esta nota, a pesar del flanco progresista de su discurso y de su basamento en el texto apologético de Sartre sobre Genet. Aún así, *La Nación* señala una búsqueda *desesperada* de la *identidad*, en *varios niveles* y rescatamos ese costado renovador en su discurso que habilita a pensar el género en el sentido butleriano, desplazada de ese costado impuesto por lo innato.

Por el contrario, quien ratifica los valores del paradigma heterosexista hegemónico es el crítico de *La Prensa*. En oposición a su colega de *La Nación*, Jaime Potenze opina que la interpretación masculina de los personajes de Solange, Claire y la Señora constituye un error

porque los caracteres son femeninos hasta la médula: les gusta el lujo, adoran la ropa elegante, no son indiferentes a los perfumes. Al darle una tónica masculina (porque no hay aquí indefinición sino travestis), la pieza se resiente de inverosimilitud, lo que podrá no importar a Genet, pero sí al espectador, que aunque acepte las reglas del juego, aspira a que haya en ellas cierta coherencia (1970c: s/d)

Son curiosos los caracteres que para el crítico definen la médula de “lo femenino”: el gusto por el lujo, la elegancia en el vestir y su interés por oler bien. Son estos rasgos de su discurso los que evidencian las huellas del paradigma dominante que liga *necesariamente* sexo y género, donde a un sexo le corresponde *un y sólo un* género particular de modo obligatorio y compulsivo. Para él, los accesorios se usan de acuerdo a la *naturaleza*, en este caso de *lo femenino*, que lejos de ser una *construcción cultural* conformaría, en su visión, una *naturaleza innata*. A su vez, el crítico enuncia que no observa *indefinición*. Del mismo modo que Sosa Cordero (1978) descalifica, como vimos en el primer capítulo, la actuación de los *imitadores de estrellas* por su uso desestabilizador del travestismo, aquí Potenze desmerece el carácter potencialmente desestabilizador de las travestis que reconoce en la escena.

En la nota de la revista *Análisis* se caracteriza la marginalidad de Genet y se lo describe como un “hombre de sexualidad y moralidad dudosas” (STAIFF, 1970:s/d). El crítico entiende que la sugerencia del autor para que sus personajes de *Las criadas* lo interpreten hombres es un recurso para indagar sobre el *bajo fondo de la naturaleza humana* esfumando las *diferencias entre los sexos*. “(...) ficciones acaso más satisfactorias que la realidad objetiva porque corresponden a una realidad más verdadera y porque los papeles se intercambian (criadas, señoras, hombres, mujeres) hasta desaparecer como tales, hasta adquirir una pureza ominosa pero esencial” (s/d). Por esto, Kive Staiff puede elogiar la tarea actoral valorando positivamente su coraje para “ser mujeres sin dejar de ser hombres y, por esta vía, transmutarse en puro símbolo” (s/d). En una línea semejante, el crítico Victor Max Wullich entiende que el recurso del travestismo que propone el francés es motivado por el deseo de alejar la obra del caso real de las hermanas Papin¹²⁹; valora muy positivamente el resultado diciendo que Renán logra demostrar que esa propuesta de Genet no es tan descabellada. “El endemoniado intríngulis, al asexuarse (porque ese es el efecto), tórnase en la lucha imprecisa entre el Bien y el Mal” (1970: s/d); según explica eso sucede gracias a que Renán reduce *al justo límite la idea original* con un elenco que demuestra *sobriedad y empeño* en “no convertir en una guarangada la idea de los *travestis*, que funciona limpiamente sin un solo golpe bajo” (s/d). Asimismo, tal cual arrancaba la nota de Staiff, comienza su artículo en *Confirmado* haciendo una semblanza biográfica de Genet para

¹²⁹ Asimismo informa que Jovet, quien dirige el estreno en 1947, es autorizado por el autor a representarla con actrices e indica que el pedido de Genet cae posteriormente en desuso por el mal uso de algunas versiones que lo convierten “poco menos que en algo *boulevardier*” (WULLICH 1970:s/d).

remarcar su *notoria homosexualidad* y su vida de delincuencia. Ambas críticas tienen una mirada positiva sobre el recurso utilizado por Renán a partir de la sugerencia autoral pero las dos lo leen como símbolo de otra cosa y no como una problematización de la identidad genérica.

5.) Conclusiones del segundo capítulo

En los años sesenta, lo dominante es una visión tradicionalista: de la familia heterosexual, de la heteroparentalidad y de los roles patriarcales de las mujeres y los hombres; pero es en el interior de ese marco de discursividad hegemónica que se van gestando *novedades* (huecos) que, en el transcurso de la década, producen cambios irreversibles en las relaciones de pareja heterosexuales, en el agenciamiento de las mujeres a nivel social, personal y político, y en la percepción de las personas que encarnan sexualidades disidentes.

¿Cuáles son las características específicas que nos permiten hablar de una novedad en la presencia de las sexualidades disidentes dentro de los discursos teatrales que circulan en aquel momento?

Por un lado, aparece una *erótica del teatro* propuesta desde los textos de la neovanguardia teatral (que aquí hemos ejemplificado con los casos emblemáticos de *El Desatino* y *Los siameses* de Griselda Gambaro) que construyen cuerpos nuevos, erotizados y desafiantes. En esas propuestas escénicas se subraya el juego teatral puro, que no quiere ocultar la actuación, sino evidenciarla del mismo modo que no se intenta reprimir la sexualidad sino poner en escena sus impulsos y deseos. Así, la lectura de estos textos de

Gambaro da cuenta de lugares de indeterminación que habilitan zonas de homosociabilidad y homoerotismo; la reconstrucción de las puestas en escena de Jorge Petraglia para los mismos da cuenta del aprovechamiento de esos lugares, capitalizados para hablar de lo *nuevo*, tan significativo en el período.

En el mismo sentido hemos señalado la potencia desestabilizadora de otras experiencias artísticas acaecidas en el contexto del Instituto Di Tella como *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (1967) en lo que refiere específicamente al CEA o las experiencias de Alfredo Arias y Juan Stoppani, remarcando su carácter liberador de los cuerpos de las y los intérpretes. Se trata de cuerpos que desafían lo establecido por la proxemia social dominante y rompen con las estructuras hegemónicas de representación, habilitan la desnudez y la libertad en materia sensorial y expresiva.

Por otro lado, sin dudas, el aporte más significativo de las búsquedas de vanguardia del período, en lo que respecta a la visibilidad de la disidencia a la heteronorma, lo constituye la potencia escénica desplegada por *Atendiendo al Sr. Sloane* (1968). Al año siguiente *Ejecución* enfatiza esa visibilidad. Ambas comparten un interés por un tipo de actuación hiperrealista que escenifica la violencia de un modo novedoso, a la par que tematizan la disidencia sexual desde lugares desplazados de la patologización.

Del mismo modo que en materia cultural los ensayos que versan sobre la sexualidad en los años sesenta resultan antitéticos y pueden tanto convertirse en apologías de la disidencia sexual como en argumentaciones homofóbicas, lesbofóbicas, transfóbicas y misóginas, los discursos teatrales

del período se despliegan en una variedad notable, así, por ejemplo, conviven en una sola temporada discursos como el de *Los invertidos* junto a *Ejecución*.

Vemos una gran presencia de lo que hemos dado llamar *refuerzo del sino trágico* en *Los invertidos*, *Los huevos del avestruz* (que se reitera dos veces durante la década) y los textos de Tennessee Williams, que se representan de modo continuo. Dos casos novedosos, en este sentido, los constituyen *El asesinato de la enfermera Jorge y Escalera*, que enfocan el protagonismo en personajes que encarnan sexualidades disidentes y sus problemas vitales cotidianos; esto las diferencia de *Los huevos del avestruz* — que ni siquiera escenifica al hijo gay— o de *Los invertidos* —que, si bien se permite darles voz a sus personajes disidentes, lo efectúa en el marco de combate higienista entre vida pública y privada—, o los textos del dramaturgo norteamericano que construyen ese mundo desde la palabra desplazando ese imaginario de aquello que es visible en escena. Si bien el psicoanálisis se expande durante los sesenta como una teoría renovada que puede explicar el comportamiento humano, sus aportes en relación con la disidencia sexual continúan ubicándola en la idea de la patología y la perversión. Desde este posicionamiento, textos como *El asesinato de la enfermera Jorge* o *Escalera* llevan a los escenarios ese discurso patologizante que mira la vida de las lesbianas y los gays, respectivamente, desde su costado patético y de exclusión social, es cierto, pero aportan la novedad de hacer visibles esas existencias, victimarias de un sistema opresor, heterosexista y hegemónico.

Algo sumamente descatalogado de todo este estallido de 1969 no es tanto la tematización de las sexualidades disidentes que despliegan, sino,

principalmente, la complicidad aportada por el público. El lugar activo de la expectación se corre del sitio del escándalo que otrora pudiera mostrar para encontrar guiños en lo que las salas teatrales ofrecían.

Las expresiones del travestismo, representantes de la desestabilización genérica, no son lo dominante del período, pero sí encuentran circuitos alternativos para hacerse visibles. Su utilización como recurso escénico por parte del director Sergio Renán, en *Las criadas*, junto a la aceptación del público al culminar la década son signos de los cambios operados en la misma. Estas experiencias junto a las puestas más revolucionarias del período, *Atendiendo al Sr. Sloane* y *Ejecución*, operan como *contra-laboratorios virtuales* de producción de realidad. El agenciamiento micropolítico de puestas en escena como la de Renán, Ure o Alezzo tanto como el travestismo en las murgas porteñas (junto a su presencia en los escenarios) son aportes novedosos y subversivos del entramado socio-semiótico imperante. Se trata, en resumen, de modos nuevos de visibilizar la disidencia sexual.

Varias propuestas de la temporada 1970 también evidencian la continuidad de este proceso de transformación respecto a la representación de las sexualidades disidentes en las artes escénicas en Buenos Aires pero ninguna alcanza el carácter señalado aquí para *Las criadas* (de ahí su ubicación en este capítulo). En los próximos capítulos daremos cuenta de las dificultades que obstaculizarán de modo casi abrupto esta transformación en los modos de visibilizar la disidencia sexual en Buenos Aires y su teatro.

CAPÍTULO 3:
OBSTÁCULOS A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LA VIDA DE LAS Y LOS
DISIDENTES SEXUALES

Si en el primer capítulo pudimos mostrar el despliegue de las matrices de representación dominantes para poder visibilizar de modo diáfano lo sucedido en los años sesenta en lo que respecta a la disidencia sexual, en el presente volveremos a recorrer esa década para observar su contracara. Entendemos que ambos procesos son paralelos, lógica y temporalmente hablando, aunque consideramos que para poder apreciar con justicia la magnitud de esa visibilidad tanto como la beligerante lucha de ciertos sectores por destruirla sería beneficioso organizarlo en dos capítulos diferentes. Indagaremos aquí sobre la censura a la disidencia sexual en el ámbito de las artes escénicas durante la década del sesenta, la cual convive con aquellos espacios de visibilidad. Se reconstruyen, principalmente, algunos casos significativos.

Si bien volveremos a reflexionar sobre la década desde sus primeros años para pensar estas aristas, el control censor de Onganía se lleva gran parte del foco del capítulo, ya que se evidencia, de forma directa, en los casos que abordamos. En su figura queda representada, como veremos, la defensa de los ideales de una *moralidad pública* ligada a la *familia ideal*, enunciada por la Iglesia Católica. En la base del pensamiento represivo que analiza este apartado de nuestro estudio, se puede observar la concepción del arte como vehículo de propagación de ideas y *transformador* de las mentalidades; esta concepción aparece, de modo subyacente, en la concepción del onganato que persigue y reprime aquellas puestas en escena que portan un discurso que considera *peligroso*. El mismo gobierno que, como veremos, apoya y da marco a una exportación cultural que considera *moderna*, restringe a sus

ciudadanos el acceso a esa *modernidad*. Interesa más la imagen proyectada hacia el mundo que lo que verdaderamente sucede en el territorio nacional.

Así, observaremos algunos episodios sucedidos previamente a la irrupción de Onganía en el poder y durante su gestión, tal como ciertas restricciones a la libertad expresiva en el Instituto Di Tella y la censura efectiva a tres puestas en escena que abordaron la disidencia sexual: *Bomarzo*, ópera de Alberto Ginastera sobre texto de Manuel Mujica Láinez, *Shocking* de Brunello Rondi y *Extraño clan (The boys in the band)* de Mart Crowley. Se enlaza lo sucedido en el plano cultural y artístico —respecto de la obstaculización de la circulación de aquellos discursos que dan cuenta de la existencia de sexualidades disidentes desde un paradigma renovador— con otros procesos represores de personas y grupos sociales específicos.

1.) Ensayos sobre la censura

Un trabajo ineludible a la hora de reflexionar sobre los procesos censores en la Argentina de fines del siglo XX y comprender su magnitud es la investigación que publica Andrés Avellaneda a mediados de los ochenta. Según la hipótesis que guía su trabajo, la lectura sincrónica de los hechos y casos de censura cultural en el período 1960-1983 ayuda a evaluar un modo de producción caracterizado por la presión sufrida por las y los productores/as de cultura (quienes deben actualizar el referente en cada una de sus decisiones) (1986a:9). Sostiene que las características básicas del discurso de la censura cultural en ese período son: a) su lenta conformación a lo largo del tiempo; b) el entrecruzamiento semántico de las disposiciones y

decretos-leyes que lo traducen; cruce que engendra prácticas prescriptivas (que se organizan por contaminación e inclusión); c) la carencia de códigos precisos; y d) su inserción en un discurso más amplio que le otorga fundamentos¹³⁰ (13). A diferencia de lo que sucede en la España franquista, en la Argentina no existe una oficina que centralice la censura y presente prácticas establecidas tanto como un organigrama reconocido. Desde su perspectiva, los procesos censorios de aquel momento son profundamente arbitrarios y no poseen una unidad de criterio que pueda hacerlos previsibles. Para el autor, este rasgo de ubicuidad, este estar *en todas partes* y en *ninguna*, se constituye en el elemento de mayor efectividad de la censura ejercida sobre la cultura argentina (1986b:29-30).

El carácter no-centralizado de la censura se evidencia en esta serie de casos que analizaremos, los cuales conviven con obras diáfanas en su abordaje temático de las sexualidades disidentes. Pareciera que el discurso censor se ciñe a la voluntad de personas particulares cuya autoridad se ejerce de modo violento en esas decisiones arbitrarias.

De forma gradual y acumulativa, la censura se *expande* y se *afianza* en el territorio argentino, sin que pueda datarse su inicio en una fecha precisa. En opinión de Avellaneda, exceptuando el período en el cual Arturo Illia es presidente, los gobiernos, tanto civiles como militares, crean y/o heredan aparatos legales, funcionales a la censura, “que perfeccionan o que aplican tal como los reciben, en un continuo con altibajos de intensidad” (1986b: 29). A su juicio, son reconocibles, en el discurso censor argentino, dos grandes

¹³⁰ “(...) discurso constituido tanto por textos oficiales (Actas; Políticas; declaraciones de gobernantes, ministros, funcionarios y otros representantes del Poder y del Estado), como por textos no oficiales que apoyan, subrayan, explican o inducen desde afuera la acción del Poder y del Estado (solicitadas, declaraciones, artículos, exhortaciones, etc.)” (AVELLANEDA, 1986a:13)

unidades que reúnen y subordinan sus significados. Una de éstas delimita el *estilo de vida argentino* que se vincula con lo que le pertenece (o sea lo católico y cristiano) y con lo que se le opone (el marxismo/comunismo). La otra unidad establece qué es el *sistema cultural argentino* y algunas de sus zonas específicas: lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional (1986a: 18-35). Como bien aclara Avellaneda, el catálogo de lo no-moral se hace imprescindible para establecer una frontera entre la cultura *verdadera y la falsa*, asimismo se define al estado como *salvaguardia de lo moral* — frente a la infiltración de una *cultura falsa*.

El concepto de sexualidad se va definiendo como todos los demás significados del discurso dentro de la oposición “nuestro-ajeno”. La idea “nuestra” de sexualidad (...) es agredida por la idea “ajena” de sexualidad (...); la perversión, la prostitución (...). Simétricamente paralela (...) es la oposición entre el significado de “familia” (...) y el de “no-familia”, cuyos rasgos –añadidos al catálogo de lo no-moral— son el adulterio, el aborto, el desamor filial y todo cuanto atente contra el matrimonio (20)

La disidencia sexual engrosa, también, dicho catálogo. Se trata de un orden prescriptivo pro defensa de la familia monógama, heterocentrada y cristiana, base de la estructura social nacional.

Avellaneda recoge el testimonio de tres intelectuales —Ernesto Schóó, Luis Gregorich y Héctor Lastra— dando cuenta de una coincidencia básica entre ellos: durante la década del sesenta en particular, el control censorio se profundiza hasta límites *insoportables* (especialmente bajo los regímenes militares) y la sociedad civil contribuye, de modo vigoroso, a la intolerancia y la represión (1986b:30)¹³¹. Asimismo, coinciden en advertir que la

¹³¹ En el ámbito del cine la situación presenta rasgos similares. En su estudio del control de la exhibición cinematográfica durante el Onganiato, Fernando Ramírez Llorens recuerda que el dispositivo de control desplegado por la dictadura de Onganía contempla tanto medidas *proactivas* como *reactivas*. Por ello destaca que, en vez de concebir a la censura como un *actor externo* que no comparte compromisos institucionales con la cinematografía, es posible concebirlo como un *actor interno* a la institución cinematográfica (en parte integrada por empresarios), la cual crea divisiones y alienta la definición de posiciones subordinadas y dominantes, para generar ganadores y perdedores (2011:9). Describe, asimismo, el dispositivo de control de la exhibición comercial como *efectivo*, atribuyendo este carácter a

autocensura y el *acostumbramiento a la represión*, fruto de muchos años de control autoritario, logran cancelar numerosos proyectos, transformando los rasgos de la cultura argentina (30-31). Avellaneda cita las palabras de Ernesto Schóó quien testimonia que, hacia 1968, la sanción de la *feroz* ley 18.019 instaure, bajo el irónico pretexto de custodiar la libertad de expresión, el control censor cinematográfico *más cerril y oscurantista de que se tenga memoria en tiempos modernos* (33-34); y, en el ámbito de las artes escénicas bajo el régimen inconstitucional de Onganía, se concretan *represiones* de lo más *ridículas* tales como la prohibición de las puestas en escena de *Salvados* de Edward Bond y *La vuelta al hogar* de Harold Pinter¹³².

Cierto es que la censura teatral no conforma una novedad. Un trabajo precursor lo constituye el de Beatriz Trastoy que lleva por título “La primera obra teatral censurada por la Municipalidad” (1985); refiere a los albores del sistema teatral argentino cuando, ante una *ridiculización de la figura de Sarmiento* en *El Sombrero de Don Adolfo* (1875) de Casimiro Prieto Valdés, se aplica por vez primera la ordenanza municipal del 19 de febrero de 1861.

Si bien la *censura previa* está abolida, desde 1903 rige en la Ciudad de Buenos Aires la ley 4195 que no impide que con sólo una representación la municipalidad prohíba, parcial o totalmente, un espectáculo público¹³³. Pero, aunque esto es así, no abundan los estudios sobre la censura en nuestro

tres elementos: en primer lugar, el uso de la prohibición y la amenaza abierta de represión; en segundo lugar, el Estado no ejerce la censura de modo directo (lo hacen representantes de la Iglesia y de la propia industria) aunque se reserva la última palabra y el rol organizador; en tercer lugar, porque más allá de las amenazas de denuncia penal, la supuesta cruzada moralizadora y el reconocimiento del cine como medio de expresivo, la intervención en el control opera fundamentalmente sobre lo económico, favoreciendo ganancias o impidiéndolas (18).

¹³² Esta última, dirigida por el cineasta Leopoldo Torres Nilsson, “a raíz de una escandalizada crítica publicada en el matutino *La Nación*” (AVELLANEDA, 1986b:34).

¹³³ Tal el caso de *Los invertidos* de José González Castillo que analizamos en el primer capítulo.

territorio. En lo que respecta a la década del sesenta, Vivian Brates (1989) es una de las primeras en agrupar los datos y documentos sobre casos de censura en el teatro y, si bien su relevamiento es incompleto, presenta una primera aproximación a la cuestión. Su recorrido, que recopila datos ocurridos entre 1961 y 1983, concluye que, en Argentina, la fuerza dominante, “representada durante largos años por la Escuela, la Iglesia y el Ejército, se ha ocupado de enseñar *los saberes morales y prácticos* para preservar la *seguridad nacional*” (224).

Unos años después, Perla Zayas de Lima (1993) reflexiona sobre estos asuntos y, entre otras conceptualizaciones, esboza una hipótesis acerca de los fundamentos en los cuales se apoya la censura aplicada a espectáculos que remiten al sexo de *manera central o tangencial*: a) se ejerce no sólo por el poder político, sino por sociedades intermedias y grupos minoritarios; b) se reitera de modo continuo, a lo largo de la historia del teatro argentino, inclusive en épocas de gobiernos constitucionales; c) en determinadas ocasiones, alcanza un cierto nivel de consenso entre la población y d) bajo el manto del *buen gusto* se señala como peligroso todo aquello a lo que se denomina *obsceno, grosero, inmoral e impúdico* (231). Zayas de Lima cita ejemplos como: el veto municipal del intendente Giralt al texto dramático de Dalmiro Sáenz, *Qwertyuiop*, por considerarlo *inmoral*; la orden de clausura, en 1967, del Instituto de Arte Moderno por alojar la puesta en escena, ya nombrada, de *La vuelta al hogar* de Pinter, en razón de ser “representación prohibida” por la “torpeza, grosería y vulgaridad reflejadas permanentemente en la obra, que le confieren a esta un clima de franca obscenidad sin atenuantes” (232) y, también, la clausura de *La Botica del*

Ángel, la sala dirigida por Bergara Leumann (232).

Otro estudio destacable sobre el tema es el que concreta Jean Graham-Jones bajo el título “Broken Pencils and Coruching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre” (2001). Si bien se aboca principalmente a la última dictadura militar (1976-1983), aporta algunas reflexiones novedosas sobre la cuestión. Denomina *counter-censorship* a la acción o el proceso llevado a cabo por determinados textos que buscan activamente *resistir a la censura o a la autocensura* (2001:602). Señala cuatro estrategias específicas que hacen a su funcionamiento: la parodia, las citas huérfanas (insertar textos canónicos que aporten el mensaje censurado), el doble sentido y la transferencia (quebrar el mensaje controversial atomizándolo en una multiplicidad de voces). Las cuatro se apoyan en la ironía, la alusión y, fundamentalmente, en el uso de un lenguaje compartido con las y los espectadores. Hay una *complicidad* entre auditorio y escena. Las imágenes construidas por medio de metáforas, alegorías y/o analogías así como la reapropiación de códigos culturales tienen un lugar central. Por eso, Graham-Jones caracteriza los ejemplos que analiza como *textos de resistencia* que buscan *transmitir un mensaje crítico con el gobierno de facto* y, al mismo tiempo, evitar su *reacción*; sin embargo, irónicamente, muchos de ellos *reproducen el mismo orden represivo* que condenarían en el régimen militar (2001:603).

Por otro lado, se pueden hallar, asimismo, estudios sobre casos específicos de procesos censorios, tal el caso del trabajo “Estreno y prohibición de *El Vicario* de Rolf Hochhuth” (1994), donde Marina Sikora se ocupa de analizar la prohibición municipal a la representación, durante

febrero de 1966, del texto alemán mencionado en el título, por medio del decreto municipal 1688. Dado que el texto dramático cuestiona la inacción de Pío XII durante el exterminio ejecutado por Hitler, la grey católica argentina considera que *falta el respeto a su Iglesia*. El cardenal Antonio Caggiano presiona para que la censura sea efectiva¹³⁴ y luego le agradece al intendente la medida. Pocos meses después, y por motivos similares (mofas a la santa misa, en particular) se prohíbe la revista *Esto es music-hall*. La recepción de *El Vicario* en diferentes países es difundida en varios artículos de la revista *Teatro XX*, por ejemplo; de este modo, llegado el momento del estreno la noche del 2 de febrero de 1966 en el Teatro Lasalle, las expectativas generadas dan lugar a *manifestaciones de adhesión y de protesta* que motivan la presencia de custodia policial (SIKORA, 1994:88). El artículo afirma: “la idea de que el teatro debía comprometerse con la realidad, da lugar a la discusión que el texto genera, a pesar de que éste provoque irritaciones cuando la tesis propuesta no se adapta a la ideología de ciertos grupos conservadores que no ven con buenos ojos la crítica a un representante de la Iglesia Católica” (91-92). Veremos que en los casos de *Extraño Clan* y *Bomarzo* se repite esta construcción publicitaria de alta expectativa sobre textos *transgresores* de las convenciones sociales establecidas y cómo esto genera un prejuicio por parte de las fuerzas públicas para detener ese *avasallamiento* a las *buenas costumbres*.

En *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*, estudio superador de los antedichos en tanto profundización de un caso de censura

¹³⁴ Aducen que viola el decreto-ordenanza del 6 de julio de 1931 (*Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, N° 2605).

particular¹³⁵, Esteban Buch entiende que habría una metafísica de la censura y lo explica de este modo:

en un Estado republicano, la reflexión sobre la censura sería inseparable de la reflexión sobre la ausencia de Dios, o mejor dicho, de la ausencia de una reflexión sobre la ausencia de Dios. La censura como aquello que, retomando a cuenta del Estado la antigua tarea de Dios, “permite o no existir”, “permite o no nombrar”. Es cierto que la Argentina de Onganía es una república cuyo carácter laico se halla directamente amenazado por el avance de la Iglesia Católica sobre la sociedad civil (2003:21)

La presidencia de facto de Onganía se embandera con la salvaguarda de la moralidad pública y bajo esa defensa de valores cristianos hostiga a artistas de modo arbitrario y atenta contra la laicidad del Estado.

2.) Caldo de cultivo

Son muchos los testimonios y memorias que, a nivel local, dan cuenta de la crudeza del período respecto a la disidencia sexual en particular, por ejemplo: Néstor Perlongher ([1985]2008c), Carlos Jáuregui (1987), Juan José Sebreli (1997), Osvaldo Bazán (2006) y Malva (2010). Estos testimonios se enmarcan en prácticas más amplias, extendidas en los países limítrofes para la época. Para el contexto latinoamericano¹³⁶ se pueden consultar, por ejemplo, dos estudios importantes: *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina* (MOGROVEJO, 2000) y *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y*

¹³⁵ Ahondaremos en este ensayo cuando abordemos el caso de *Bomarzo*, específicamente.

¹³⁶ Vale recordar algunos hechos de aquel momento histórico. Para el año 1965 las promesas de la *Alianza para el Progreso* se esfuman por los ataques norteamericanos a Bahía de Cochinos y Santo Domingo; se trata de acontecimientos políticos-bélicos que dejan en evidencia “la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba dicha alianza” (GIUNTA, 2008:261). Gran parte de los países de la región vive bajo regímenes dictatoriales por esos años: Nicaragua (1956-1979), Paraguay (1954-1989), Perú (1968-1980), Panamá (1968-1980) y más tarde se inician las dictaduras de Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1990) y Uruguay (1973-1985).

Buenos Aires (SALINAS HERNÁNDEZ, 2010). Para el caso chileno en particular, referimos a *Raro. Una historia gay de Chile* (CONTARDO, 2011).

En los relatos acerca de la concretización de ese proceso en Buenos Aires se reitera el nombre del comisario Luis Margaride, emblema del hostigamiento a las y los disidentes. Frondizi aplica con saña los edictos policiales que el primer gobierno de Perón introduce (a pesar de que la Corte Suprema los declara inconstitucionales en 1957, por no respetar los derechos de defensa). Los servicios del comisario Margaride son esenciales para la realización de esa tarea; Sebrelí, por ejemplo, sostiene que bajo el gobierno desarrollista se planifica “por primera vez hasta sus últimas consecuencias el “exterminio” de los homosexuales, bajo la dirección del comisario Luis Margaride, hombre de la Iglesia” (1997: 322-323). El funcionario en cuestión ocupa cargos policiales de jerarquía, especialmente en la Sección Moralidad, durante ese gobierno, el de Guido (1962-1963), el de Onganía (1966-1970), y, más tarde, el de Perón (1973-1974). Las y los disidentes sexuales lo apodan, burlonamente, *la Tía Margarita*. Este obseso de la moralidad pública organiza razias gigantescas en subtes y cines, en busca de *vagos* y *perversos*; lleva adelante, en persona, redadas en los hoteles alojamiento pidiendo libreta de matrimonio a cualquier pareja heterosexual que allí encuentra para telefonar a las familias y dar aviso del *escándalo*, en especial alertar de cualquier bifurcación femenina a la monogamia matrimonial (BAZÁN, 2006:271-272 y DI SEGNI, 2013:221). Su saña hacia los *varones homosexuales amanerados* es recordada por su ferocidad.

Desde el pensamiento represivo opera una idea de disciplinamiento que entiende que una *acción moralizadora* resulta de carácter pedagógico para el resto del cuerpo social. En lo que respecta a la vida cultural de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, retomamos aquello que señalamos en el primer capítulo: en 1959, Carlos Correas publica, en la Revista Centro, su cuento “La narración de la historia”¹³⁷, en el cual se hace explícito el vínculo erótico entre un joven intelectual y un muchacho marginal. Ello le vale a los editores y al autor un proceso por *inmoralidad* (llegando a dictarse la prisión en suspenso para Correas y Lafforgue (uno de los editores)). El documental *Ante la ley* (Jelicié y Klappenbach, 2012)¹³⁸ intenta ser una reconstrucción de aquel caso de censura antológico de la historia de la cultura nacional. Ambos directores eligen filmarse en el proceso de reconstruir el acontecimiento; así, en tanto protagonistas del relato fílmico, empiezan buscando el expediente judicial que inculpa al autor y convierte en sospechoso al círculo intelectual que rodea aquella publicación. A partir de esa búsqueda, la investigación se despliega en direcciones variadas: la escenificación ficcional del relato mediante el trabajo de ellos con dos actores, el testimonio de personas cercanas a Correas así como una arqueología de la vida gay en Buenos Aires¹³⁹. El documental recuerda que

¹³⁷ El antecedente de “La narración de la historia” en cuanto al abordaje literario de una escena sexual entre dos varones es “El juguete rabioso” (1926) de Roberto Arlt.

¹³⁸ En la edición 2012 del festival de cine independiente BAFICI se presentó el film *Ante la ley* (Dir. Emiliano Jelicié y Pablo Klappenbach, 2012) en formato HD, color; reconstruye el caso a través de testimonios como los de: Tomás Abraham, Bernardo Carey, Edith Elorza, Rafael Filippelli, Horacio González, entre otras y otros.

¹³⁹ El teatrista Bernardo Carey, amigo del autor, relata la insistencia con que Correas pretendía *levantárselo*, y rememora relatos de su amigo sobre la Isla Maciel y las fiestas que allí se desarrollaban. Juan José Sebreli explica en el film lo que significaba para el Buenos Aires de los años cincuenta el *Anchor Inn*, un bar de marineros que Correas nombra en sus cuentos, establecimiento donde la homosociabilidad es algo cotidiano.

De la Riestra es el fiscal que inicia la causa por la publicación del cuento (la denuncia data de mayo de 1960 y la sentencia se dicta en 1962).

Lo cierto es que podemos observar que el caso opera como *disciplinamiento*. José Maristany explica este tipo de procesos, en el interior del campo literario, como una “emergencia de escrituras *ilegales* rápidamente sofocadas desde los aparatos de censura” (2010:191). Denomina de ese modo a ciertos textos que logran circular, no en la clandestinidad (como sí lo hace, por ejemplo, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini), sino en un *margen de legalidad siempre inestable*. Maristany ubica, en el período, a otros tales como *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini y *Nanina* (1968) de Germán García, dentro de esta serie de textos del *mal decir* —sujetos siempre a los caprichos de censores *atentos a las patologías infecciosas político-sexuales que intentan contaminar el cuerpo nacional* (191).

Los episodios de censura concretada efectivamente no bastan para comprender la magnitud del fenómeno represivo. Creemos necesario considerar, asimismo, las amenazas e intimidaciones que logran que ciertas expresiones artísticas se desarrollen con libertad. Hasta el momento, no hay ningún trabajo exhaustivo sobre este punto, ni es la pretensión central que guía nuestra investigación, pero valgan algunos aportes que refieren al objeto de nuestro estudio para dar inicio a este recorrido.

En dicha línea, resulta oportuno recordar el caso de Víctor García, quien abandona el país en 1962, sintiéndose presionado por el contexto socio-político de aquel momento. Ello se infiere del testimonio de Jorge Lima, amigo personal de García e integrante del grupo *Mimo Teatro*, en una entrevista:

Recibimos una invitación de la Embajada de Japón para tener una entrevista con el agregado cultural. Entonces, nos reunimos Víctor García, Nancy Tuñón y yo en un bar de Florida y Viamonte. Estábamos tomando un café y, de pronto, llegaron unos policías de particular. Vinieron directamente a nuestra mesa –en las otras mesas había señoras— y nos pidieron los documentos de identidad. Presentamos nuestros documentos, les explicamos que teníamos una reunión en la Embajada de Japón y nos contestaron que teníamos que acompañarlos pero por poco tiempo. Entramos a un patrullero y nos llevaron a la comisaría 1°. Después de retenernos ocho horas, nos metieron en un celular con delincuentes y nos llevaron al Departamento de Policía. Pasamos allí todo el día y, al siguiente, por la tarde, nos condujeron al despacho del jefe de policía, el comisario Margaride (...) nos dijo que para poder salir teníamos que firmar aceptando que nos detuvieron por escándalo en la vía pública. Después que nos obligó a firmar eso, nos dijo que estábamos ahí porque éramos unos degenerados que hacíamos García Lorca, un homosexual, fusilado y corrupto. Nos prohibieron hacer teatro y pisar el centro de la ciudad, organizar y participar en reuniones... Dijimos que sí y nos dejaron ir. Víctor García me dijo: “Mirá yo me voy, no me puedo quedar en estas condiciones...” Yo le contesté que no podía irme con toda mi familia. No me animé a desprenderme de ella, realmente. Pero él, sí. Se fue en barco a Brasil, yo lo despedí. Y de Brasil se fue por toda Europa (...) (MALCÚN, 2011: 22-23)¹⁴⁰

Vemos que, ya en 1962¹⁴¹, la presión policial de Margaride comienza a tejer una red que criminaliza la disidencia sexual, ya no desde el lugar meramente *patológico*, en el cual se la ubicaba a comienzos de siglo XX desde el paradigma higienista, sino comenzando a trazar un nexo, que se irá acrecentando durante toda la década del sesenta, con la disidencia política.

¹⁴⁰ Desde aquel entonces García visita dos veces Buenos Aires. Mientras trabaja en Brasil, en 1968 y durante la gira de Yerma, en marzo de 1974. Explica Malcún que, en esa segunda visita, un periodista le pregunta acerca de sus sensaciones por ese retorno al país a lo que García responde: “Un poco de resentimiento siempre hay, pero es de la época aquella. Además, aunque me fui con Margaride y vuelvo con Margaride, hay cambios realmente notables. Los argentinos están universales, con más deseos de vivir, con mucha menos mala leche. (...) parece haber más imaginación” (28).

¹⁴¹ El mismo año en que sucede este hecho, también Copi (Raúl Damonte Botana), otro teatrista central para la desestabilización de las normas sexo-genéricas imperantes, se exilia del país. Si bien las razones de su alejamiento no pueden relacionarse de modo directo con su posicionamiento artístico y/o personal respecto de la disidencia sexual, su afincamiento parisino le permite desarrollar en profundidad su práctica artística con libertad absoluta, sin desentenderse del contexto sociocultural de su país natal. Recordemos que luego del estreno porteño de *Un ángel para la señora Lisca* (1962), del cual las pocas crónicas que quedan impiden su reconstrucción, se afinsa en Francia y para convertirse desde ese momento y hasta su muerte en un argentino *de* París. Con este término lo denomina Daniel Link y explica que no se trata de un argentino *en* París, como nunca fue un parisino o un uruguayo *en* Buenos Aires, ya que “rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, *al mismo tiempo* que rechaza todos los demás trascendentales” (2009:385). Así como él otros numerosos teatristas se alejan de Argentina durante esa década. Podemos recordar a algunos como: Alfredo Rodríguez Arias, Augusto Fernández, Jérôme Savary, Walter Vidarte, Héctor Alterio y Norman Briski.

En Brasil, hallamos una experiencia inversa a la antedicha, pero que da cuenta, en la región, de esa vinculación entre disidencia sexual y política revolucionaria como argumento para justificar la represión. Se trata del teatrista Tulio Carella quien, luego de una trayectoria amplia desarrollada en Argentina y de una vida heteronormada, comienza a trabajar como docente de materias vinculadas con las artes escénicas en Brasil, donde descubre una vida sexual disidente, inédita en su biografía, que lo deja fascinado. Las falsas sospechas sobre sus actividades, que lo involucran a ideas opuestas a la dictadura que se instala en el país vecino (1964-1985), hacen que sea torturado y expulsado del territorio brasilero bajo amenaza de que los relatos autobiográficos sobre sus experiencias sexuales disidentes sean sacadas a la luz en su país natal (BAZÁN, 2006: 212-218).

3.) El Onganiato y sus censuras

El 28 de junio de 1966 la autodenominada "Revolución Argentina" interrumpe un proceso constitucional y, en su lugar, impone una dictadura militar con el objetivo de *reformular a la sociedad*. Arturo Illia es derrocado por los tres comandantes de las Fuerzas Armadas y reemplazado por el teniente general Juan Carlos Onganía, quien con su llegada al poder instala la represión y la censura de modo cabal. Se trata de un régimen empeñado en perseguir aquello que se percibe como *diferente* de lo que se consideran *las buenas costumbres*. No acepta ninguna crítica; por eso, clausura revistas como "Tía Vicenta", que enjuician burlescamente su accionar. Durante este

período se registran muchos atentados contra la libertad de expresión en el terreno cultural. Iremos puntualizando algunos de ellos.

Eduardo Pavlovsky sufre de cerca esta presión censora en el momento en que, durante 1966, aduciendo condiciones de seguridad, salubridad y moralidad, se clausuran varias salas pequeñas¹⁴² de la ciudad de Buenos Aires (lo que genera un clima de terror en los teatros independientes debido a las amenazas repetidas). *Primera Plana* lo explica de esta manera¹⁴³:

El lunes de la semana pasada, antes de medianoche fueron clausuradas en la ciudad cuatro salas de teatro y dos de cine, en fulmíneas operaciones de tipo *comando*, combinadas con reflectores y cámaras de televisión, con abundantes primeros planos del inspector municipal que la presidía. El acontecimiento fu el último regalo que hizo a Buenos Aires el elenco del capitán de navío (R) Enrique H. Green Urien, ex secretario de Abastecimiento y Policía Municipal, antes de presentar su renuncia al Intendente. Se adujo, al proceder, que las condiciones de seguridad, salubridad y moralidad de las salas, en su mayoría pequeñas, eran escandalosas: “La operación del lunes –dijo a Primera Plana el director de Espectáculos y Diversiones Públicas, Carlos Alberto Lecot, poco antes de dimitir él también— era sólo el principio de un programa de aplicación de ordenanzas, que será cumplido estrictamente si la situación no varía. Son muchos los teatros que no reúnen condiciones mínimas y que, por consiguiente, deben ser cerrados. Y no vaya a creer que hay razones políticas: yo soy amante de la música y me intereso en todas las artes”. (...) Un clima de terror se apoderó de los teatros independientes (...) Pese a las dimisiones, no se habían desmentido las amenazas de clausura para otras catorce salas, que llegarían hasta el minúsculo reducto del Yenesí: “En tres días lo cerramos”, le sopló el subcomisario Lecot al director y autor Eduardo Pavlovsky. (...) El capitán Green explicó así el operativo: “también traté de evitar anacronismos, como la obligación de poner salivaderas, tan antiguas y antiestética”. Su hijo Raúl, desde el sillón de la secretaría privada se anticipó a declarar: “En esto no hay preconceptos políticos”. En desacuerdo, otros funcionarios informaron que cada teatro de Buenos Aires fue analizado según su presunta militancia “político”, “apolítico”, rezaban las carátulas de algunos expedientes (S/F, 1966b:74)

La advertencia a Pavlovsky *al oído*, las clausuras ejemplificadoras, las diferentes versiones del relato sobre los hechos, la renuncia de quien está a cargo de la situación dan cuenta del clima de época que, como decíamos, permite pensar los procesos censorios de aquel momento como profundamente arbitrarios, sin una unidad de criterio que pudiera hacerlos

¹⁴² Las salas clausuradas fueron: *El laberinto* (Maipú 781), *ABC* (Esmeralda 506), *Agón* (Maipú 326 –estaba por subir a escena un estreno mundial de Tennessee Williams—, *Altillo* (Florida 640), *auditorio Kraft* y el *Centro de Artes y Ciencias*.

¹⁴³ Acompaña la nota una imagen del fotógrafo J. G. Cociña, cuyo pie de foto reza, *los perseguidos: sin salivadera* (S/F, 1966b:74).

previsibles operando sobre el miedo de las y los hacedores de la cultura, pero sin darles certezas de un marco legal al cual ceñirse, intimidando a las y los teatristas.

En el episodio referido por *Primera Plana*, a pesar de las declaraciones de los funcionarios aduciendo el criterio *apolítico* de las medidas (que entran en contradicción con algunas visiones de funcionarios disidentes), oficialmente se considera como *necesario* el vínculo entre disidencia sexual y subversión política. De ese modo, lo entiende el capitán de navío Enrique Green Urien, jefe de la Dirección General de Inspección de la Municipalidad de Buenos Aires y cuñado del presidente, cuando declara: “a través de las publicaciones obscenas y pornográficas, el comunismo desarrolla una de sus formas de subversión” (citado en BUCH 2003:97). Unos pocos meses antes del cierre de las salas se había anunciado el secuestro de veintisiete revistas pornográficas, basándose en el dictamen de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas, presidida por Francisco Mario Fassano, delegado de menores de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Penal, secretario de la Liga de la Defensa Moral y las Buenas Costumbres, director de la revista católica *De Frente* y presidente de *Los Caballeros de Cristo*, lo que deja a las claras la alianza entre la Iglesia Católica y el gobierno de facto. Aparecen militares poniendo el cuerpo de modo categórico a una campaña de moralización nacional, preocupados por los pelos largos, los besos en las plazas, la penumbra en las discotecas, las relaciones extraconyugales y los homosexuales (BUCH 2003:97-98).

Este ojo puesto sobre el sexo y su presentación pública se grafica de modo singular en otro episodio. Teatro Colón, 17 de mayo de 1967, velada de gala

“de etiqueta rigurosa” en honor del príncipe de Japón, Akihito, y de su esposa, la princesa Michiko. Luego de los himnos argentino y japonés, se presentan dos ballets sobre música de Stravinsky¹⁴⁴. Los príncipes de Japón quedan encantados, pero Onganía en persona se escandaliza por la coreografía erótica creada Oscar Araiz¹⁴⁵ para *Consagración de la primavera* de Stravinsky. Después del incidente, tanto ese trabajo de Araiz, como su puesta de *El mandarín maravilloso* de Bartók, pasan a engrosar la lista de las *obras semiprohibidas* por el Onganiato (BUCH, 2003:75).

En la conferencia de prensa en la que responde a 120 preguntas formuladas con anterioridad y por escrito¹⁴⁶, el mismísimo Juan Carlos Onganía explica este tipo de accionar:

Las medidas adoptadas en el orden municipal [para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio] guardan completa coherencia con el pensamiento de la Revolución Argentina y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se pongan al servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política (citado en BRATES, 1989: 220-221)

En ese mismo sentido, el gobierno se encarga de tapiar el acceso al Paraíso en el Teatro Avenida, sitio de cruce y seducción entre varones; de esa manera, “la zarzuela más erótica de todos los tiempos se limpiaba para siempre” (BAZÁN, 2006:257), aunque no se logra *evitar la corrupción de las costumbres* en el Colón, cuyo sector de localidades de pie para varones solos, la Tertulia,

¹⁴⁴ “En el programa, los himnos argentino y japonés, y luego dos ballets sobre música de Stravinsky, dirigida por Pedro Ignacio Calderón: *Apollon Musagète*, de Balanchine, y *La consagración de la Primavera*, de Oscar Araiz –un programa especialmente elegido por el nuevo director del teatro, Enzo Valenti Ferro” (BUCH, 2003:74)

¹⁴⁵ “En el escenario del Colón, bailarines menos vestidos, pero no desnudos: la adoración de la tierra y la danza de los adolescentes, y luego el sacrificio, terminando con la danza sacra en torno de la elegida. Todo Stravinsky en la versión del joven Araiz, ya catalogado entonces como “coreógrafo erótico”, según el recuerdo de Araiz maduro: ‘Yo creo que la imagen de la Consagración fue una imagen muy... no erotizada pero sí instintiva (...) de alguna manera yo había aportado a la danza ciertos elementos que hasta ese momento no estaban demasiado desarrollados y que tienen que ver con ese mundo del instinto, que para unos puede ser la sexualidad, algo de sexual naturalmente, no?’”(BUCH, 2003:74).

¹⁴⁶ Se publica en el Diario *La Prensa*, el 16 de agosto de 1967; página 4.

sigue convocando a un particular sector de hombres que gustan de ciertos placeres compartidos (256-258).

No sólo desde las fuerzas organizadas del Estado se hacen manifiestos los intereses por sostener ciertos *valores*, sino también a través de ciertos grupos pro-defensa de la moralidad pública. En este sentido, el caso del crítico católico Jaime Potenze es ejemplar: su discurso genera las condiciones de posibilidad de la retórica que justifica la censura oficial; desde su atrio en *La Prensa* defiende varias prohibiciones como, por ejemplo, la de la revista *El tren de la alegría*, en enero de 1967, o a la puesta de *Salvados* de Edward Bond, en mayo de ese mismo año¹⁴⁷.

3.1) Censura en el Di Tella

La presencia policial en Di Tella se intensifica durante la época de Onganía. Redunda en arrestos y controles arbitrarios y frecuentes. Comunistas y disidentes sexuales son parte de un mismo foco al cual se apunta. Así lo evoca Juan Stoppani, artista del Di Tella, en una entrevista cuando sostiene que para los oficiales de turno resulta indiferente, en los hechos, que se trate de un sujeto de pelo largo o ropas coloridas. Y recuerda:

- A mí me metieron preso dos veces, incluso tres. A Alfredo [Arias] lo metieron preso conmigo. Por qué, no se entendía. Nosotros no hacíamos política. Estábamos marcados porque estábamos en el Di Tella. Pensaban que era un centro no sé de qué, de comunistas... Y al revés, éramos lo más superficial que podía haber en la tierra.
- ¿Puede que hubiera una persecución de género?
- Sí. Era la religión contra todo. Contra la homosexualidad y contra toda esa vida que tenía que ver con una revolución sexual que estaba ocurriendo en todo el mundo. Nosotros nos confesamos homosexuales, Alfredo y yo. No teníamos ningún problema. Muchos otros, sí, no lo dijeron o lo dijeron más

¹⁴⁷ Entre los integrantes del elenco se encuentran Alberto Ure, como asistente de dirección de su maestro Carlos Gandolfo, junto al actor Jorge Mayor. Señalamos ambos nombres puesto que este episodio ocurre pocos meses antes del estreno de *Atendiendo al Sr. Sloane* (1968), del cual ya hablamos. La frustración que experimentan no les quita fuerzas para sostener los exigentes ensayos dirigidos por Ure ni los acobarda para abordar un texto como el de Orton, aún a riesgo de sufrir otro proceso censor.

tarde. Yo puedo decir que fui una loca del Di Tella y nunca me dio vergüenza. Y mirá que estuve cinco años en el Liceo Militar, al igual que Arias. De todos modos no era del Frente de Liberación Homosexual, con la banderita. Simplemente no tenía vergüenza de ver a alguien y decir “qué lindo hombre”. En el Di Tella podíamos hacer. Y con eso Romero Brest se supo manejar bien. No se metía para nada. (GARRIDO, 2011:7)

Tal como rememora el entrevistador, aquellos años se tornan especialmente relevantes si consideramos que, desde aquel entonces, ambos dejan de lado su trabajo conjunto como artistas visuales (4). Por su parte, Alfredo Arias entiende que se trata de arrestos por motivos totalmente arbitrarios y cree que, como en toda dictadura, lo que se quiere destruir es *algo que no se entiende*. “El problema no era solamente gay. El problema lo tenían las chicas que se vestían de manera excéntrica. (...) Teníamos todos el mismo problema, globalmente” (citado en GARRIDO, 2011:7). Asimismo, en otro momento, evoca una vez que salía del Di Tella y, en plena calle:

me detuvo un policía para decirme que ese lugar era muy malo (no sabía por qué, pero alguien se lo había dicho). Me dijo: “Estoy aquí cada dos días y si usted pasa de nuevo lo llevaré directamente a la comisaría”. A veces estábamos tomando un café y nos llevaban a la comisaría por veinticuatro horas, sin ninguna causa. Tal vez no era intencional, pero el lugar se volvió político para las autoridades (citado en KING, 1985: 273).

Pero, ciertamente, el hecho de censura que queda en la memoria histórica respecto de lo acaecido en el Instituto Torcuato Di Tella se vincula a la clausura de la instalación de Roberto Plate, *El Baño*, en *Experiencias 68*¹⁴⁸. Unos cubículos blancos emulan baños públicos diferenciados por género (hombre/mujer) logrando un espacio de intimidad para ser recorrido en el interior de la muestra. Los *graffitis* anónimos, tan caros a la cotidianeidad de cualquier baño público, van apareciendo en las paredes representadas por Plate, resemantizando su obra. Varias de estas inscripciones atacan al

¹⁴⁸ En su estudio sobre el legado del Mayo Francés en nuestro territorio, María Fernanda Pinta explica que “Las *Experiencias 68* realizadas del 15 al 23 de mayo son otro Mayo argentino que (...) marcará el pasaje, en el campo artístico, de una relación cultural-política a otra político-cultural. En estas experiencias y a diferencia de las de 1967 y las del 1969 hay cartas-panfleto, denuncias en contra de la guerra de Vietnam, censura por parte del poder político, actos de protesta en la vía pública y represión policial” (2009:s/d)

régimen de Onganía y ello motiva una denuncia, ante la cual, si bien se evita el cierre total de la exhibición, ésta debe incorporar una faja de clausura *real* al baño representado. ¿Cómo entender esta clausura parcial en el interior de una muestra pública? Como reflexiona Pinta,

no se trata (...) de cualquier espacio público (parecería poco práctico, cuando no imposible, clausurar cada baño público con grafitis agraviantes), ni se extiende, por ejemplo, a los verdaderos baños del Di Tella (transformándose en unos grafitis más entre muchos otros de la ciudad); su inscripción en el marco de una obra de arte los vuelve, entonces, singulares (...). Tampoco se propone como una reproducción fiel de un baño real, ya que no tiene sanitarios; lo que reproduce, en cambio, es su funcionamiento a la vez público y privado que permite la difusión de la denuncia y la preservación de la identidad anónima (2013:154)

Agregamos, por nuestra parte, que esa reproducción replica, a su vez, la diferencia de géneros (masculino/femenino) del binarismo imperante en el signo que dibuja frente a las puertas. A su vez, no habiendo nada más que cubículos al interior de ese baño representado, sin sanitarios, iguala tanto a los que están detrás de la puerta con signo femenino con los de signo masculino. Revela ese espacio íntimo como un espacio *unisex* y permita leerlo, también, como un sutil cuestionamiento al binarismo de género hegemónico.

Frente al clima de censura por parte del poder político, Romero Brest da a conocer un texto público a pedido del ITDT (fechado en Buenos Aires, el 23 de mayo de 1968), donde explica los fundamentos de la muestra titulada *Experiencias 1968*, donde jóvenes artistas plantean el problema de la creación artística en términos *casi extremos* que lo convierten en una *manifestación de frescura y libertad* (PINTA, 2013:157) Ese mismo día los artistas retiran sus obras de la muestra en solidaridad con Plate y repudio a la censura y emiten una declaración pública con la adhesión de 64 firmas

Esta es la tercera vez que en menos de un año la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética.

Por lo visto no sólo tratan de imponer un punto de vista en la moda y los gustos, con absurdos cortes de pelo y detenciones arbitrarias de artistas y jóvenes en general, sino que también lo hacen con las obras de esos artistas.

Pero los artistas e intelectuales no han sido los principales perseguidos; la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez logrado esto, pretende acallar toda conciencia libre en nuestro país.

Los artistas argentinos nos oponemos resueltamente al establecimiento de un estado policial en nuestro país (Fragmento en LONGONI y MESTMAN, [2000] 2008: 118)

Todo concluye con una nueva intervención policial, con varios detenidos y un *juicio por desacato y atentado a la moral y las buenas costumbres* a Enrique Oteiza, director del Instituto (PINTA, 2013:158).

3.2) **Bomarzo: Interpelaciones de lo monstruoso.**

-Papá, Papá, ¿Qué es Bomarzo?
- ¡Callate la boca, insolente! ¿De dónde sacaste esa palabrota?
Monólogo televisivo de Tato Bores, 30/07/67
(citado en BUCH, 2003:120)

Como un preanuncio, como una sincronicidad torcida, el 19 de mayo de 1967 –dos días después que ocurriera la velada de gala para los príncipes del Japón— la ópera de Ginastera¹⁴⁹ sobre texto de Mujica Lainez se estrena en el Lisner Auditorium de Washington. Es una de las varias novelas escritas por el autor de *El Unicornio* donde se evidencia la tragicidad de la vida homosexual, encarnada en este caso por el protagonista Francesco Orsini, duque de Bomarzo. El texto circula desde 1962¹⁵⁰. La revista *Panorama* de julio de 1967 registra la duración del aplauso posterior a la representación en Estados Unidos: seis minutos cuarenta y tres segundos; lo más curioso del caso es que ambos artistas se encuentran en aquel país con apoyo económico

¹⁴⁹ Se puede pensar a *Bomarzo* como un pariente lejano de *Rigoletto*; así lo entiende Buch cuando afirma: “Ginastera describirá su música de los años sesenta como “neoexpresionista”, reivindicando a la vez la tradición verdiana. Su obra le da la razón: en la historia de la ópera, *Rigoletto* y *Wozzeck* son los dos padres de Bomarzo” (2003:53)

¹⁵⁰ Editorial Sudamericana publica *Bomarzo* aquel año y, en 1963, ésta le vale al autor el Premio Nacional de Literatura y, en 1964, el Premio Kennedy “instaurado por *Esso S.A. Petrolera Argentina* –este último *ex aequo* con *Rayuela*, de Julio Cortázar (...)” (BUCH, 2003:45)

del gobierno de Onganía¹⁵¹ y que, luego de la velada teatral, son agasajados por la embajada argentina, decorada especialmente para la ocasión por la hija del diplomático, María Julia Alsogaray. Será ese mismo gobierno que los financia el que, un par de meses después, prohíbe esa misma ópera en Buenos Aires.

El 14 de julio de 1967, el gobierno municipal, bajo el mando del Cnel. Eugenio Schettini, firma el decreto 827/67 por el cual excluye a la ópera *Bomarzo* del repertorio del Teatro Colón, poco tiempo antes de que la representación local se concrete. Fundamentan los motivos de la acción censora citando palabras vertidas por los críticos luego del visionado de la misma en Washington. Como explica Esteban Buch (2003), la censura de *Bomarzo* es una decisión personal de Onganía, así también lo afirman discretamente algunos diarios de la época y los informes confidenciales de la embajada norteamericana. Sin embargo, no es el presidente quien asume públicamente la responsabilidad de la medida, sino el intendente Schettini y su hermano Juan, Secretario de Cultura, de quien depende el teatro Colón. Los considerandos señalan que a las autoridades del Municipio les corresponde adoptar medidas necesarias para el resguardo de la moralidad pública y que aquel estreno, situado en Washington, reveló ciertos aspectos del espectáculo que lo tornan “inadecuado”. Se cita que en los quince cuadros que conforman *Bomarzo* se advierte permanentemente la “referencia obsesiva al sexo, la

¹⁵¹ Gracias a la gestión de Jorge Mazzinghi el 14 de abril de 1967, el Boletín Oficial publica el Decreto Nº 1347 del 2 de marzo, cuyos considerandos señalan: “Que el estreno de la ópera *Bomarzo*, cuyo libreto pertenece al señor Manuel Mujica Lainez y su música al señor Alberto Ginastera, durante la temporada de la Sociedad de Ópera de Washington, constituye un importante acontecimiento para la cultura argentina; que resulta conveniente aprovechar esta ocasión para auspiciar el viaje de las personas citadas, cuya presencia en Washington dará mayor relieve a la representación precitada” (citado en BUCH, 2003:67). Por todo lo cual, Onganía decreta otorgarle los pasajes y asignarles a los dos autores el rango de *Enviados Extraordinarios y Ministros Plenipotenciarios* dándoles pasaportes diplomáticos.

violencia y la alucinación” y que la puesta en escena lo acentúa. El texto agrega que “sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito musical y literario de sus autores, fuera de toda discusión (...) desde el punto de vista de la tutela de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra para ser ofrecida a la población de la Ciudad de Buenos Aires” (citado en BUCH, 2003:105-106). El decreto se fundamenta en un dictamen de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación moral de espectáculos Teatrales. Se traen como basamentos las palabras de la crítica que hiciera Allen Hughes, en el *New York Times*:

Hay aproximaciones al desnudo masculino y femenino; una escena de seducción en un prostíbulo; otra de un acto sexual observado por muchos viajeros y la posibilidad de un tipo de relación entre Bomarzo y su esclavo. Asimismo hay predicciones y ceremonias de un astrólogo y referencias de una abuela para implorar protección para ‘una osa’ (en BUCH, 2003:106).

En la sentencia de la Comisión se evidencia un argumento político subyacente, el cual se deja entrever cuando aclara que tener la firmeza de privar al público del Colón de dos grandes artistas como Mujica y Ginastera “es indispensable si se quiere mantener el principio de autoridad sin el cual es inútil cualquier obra de gobierno” (106).

Según Esteban Buch, todo este episodio constituye “la más poderosa representación estética de Revolución Argentina” (149). En su visión, el flanco positivo para ambos autores (ligados a ideas de derecha y no exentos de participación en el ejercicio de funciones públicas durante períodos inconstitucionales previos) es que la censura de *Bomarzo* los salva del “ingrato papel de artistas oficiales de la dictadura, dotándolos en cambio de un aura de resistentes que, en realidad, poco habían hecho para merecer” (148).

Luis Alberto Murray, periodista cercano al gobierno, en su defensa de la medida censora, no sólo vincula el asunto a una *intelligenza comunista*, sino que acusa al escritor por su vida privada de la cual señaló que *no hablaría*. Ese silencio marcado, ese vacío que *no osa decir su nombre* da cuenta también de una homofobia hacia la persona y la obra de Manuel Mujica Lainez. La imagen *marica* que conforma un ingrediente central en la imagen pública que construye de sí el escritor nunca estuvo al margen de la discusión, aunque nadie la abordaba de modo directo, excepto Borges, claro, cuyo prestigio lo iguala, por entonces, a la repercusión internacional de Mujica. La supuesta amistad que los une no le impide declarar en Estados Unidos: “Pienso que *Bomarzo* no es más que una exaltación de la homosexualidad, y de las explícitas. Sin *finesse*. (...) Los escritores argentinos deben aprender a usar el ataque oblicuo. (...) La censura puede ser disciplina” (en BUCH, 2003:145). Curiosamente, el escritor de *El Aleph* reafirma el discurso moralista sobre *disciplinamiento*, tan caro a la mentalidad castrense.

Posteriormente, la recepción sigue siendo similar. El crítico alemán Rolf Gaska define a la ópera como *Porno im Belcanto*, cuando asiste, en 1970, al estreno en Kiel. “Si bien la fórmula es una broma, o una provocación, hay que admitir que la cantidad de alusiones al sexo en la segunda ópera de Ginastera resulta bastante elevada con respecto a las convenciones del género” (citado en BUCH, 2003:77). Y es que el argumento de *Bomarzo* presenta reiteradas alusiones sexuales, mayores a las habituales en el género operístico: Pier Franceso Orsini travestido sufre una violación simbólica a manos de sus propios hermanos, manifiesta impotencia sexual al relacionarse con una prostituta, arde en deseos por su esclavo predilecto, se

ve dificultado para consumir con la aristócrata su matrimonio, sus pesadillas se dan en el marco de sueños eróticos, oficia de voyeur de jóvenes amantes, besa la estatua del Minotauro se horroriza ante el reflejo de su cuerpo en el espejo con el mismo ardor con el cual se enamora de su rostro transformado en pintura. Todos sus tormentos afectivos los proyecta en los monstruos de piedra que manda esculpir en su jardín. (77). Es manifiesto el amor y el deseo del esclavo mudo Abul, pero la homosexualidad no es una alternativa a los tormentos el duque y es incluso *rechazada como tal* (80). Como afirma Buch, el tema mismo de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera “es una perversión sexual basada en una elaboración artística de lo monstruoso” (81).

Las grietas de la matriz representativa del heterosexismo imperante se ven agredidas por el monstruo construido por *Bomarzo*. Lo llamativo es que se trate de un texto diseminado de modo prolífico en el campo cultural de ese entonces. Basta observar la cantidad de reediciones de la novela de Mujica Láinez durante los años previos al estreno mundial de la ópera.

El caso de *Bomarzo* se desarrolla al inicio de la presidencia de facto de Onganía, y casi al final de su intervención ocurren los otros dos casos que abordamos a continuación.

3.3) Dos estrenos locales censurados: *Extraño Clan* y *Schocking*

Pocos meses antes del final de la gestión de Onganía y luego de aquella temporada teatral de 1969 con alta visibilidad de la disidencia sexual, dos estrenos sucesivos de obras de dramaturgos extranjeros son prohibidas a pocas horas de su estreno.

En primer lugar, *Shocking* de Brunello Rondi, traducida por Augusto Rave y dirigida por Marcelo Lavalle. Lo que más se recuerda del autor no es tanto su trabajo como dramaturgo, sino sus colaboraciones en los guiones de los filmes de Federico Fellini. Esta puesta en escena se estrena en abril de 1970, en el Instituto de Arte Moderno, con escenografía Juan José Urbini e interpretaciones de Hilda Suárez, Ana Casares y Alfredo Duarte. Si bien el texto dramático resulta inhallable en los archivos locales y no ha sido publicado, la revista *Periscopio* puntualiza algunos de sus núcleos dramáticos. El argumento gira en torno a la consultora sentimental de una revista llamada Lidia (Hilda Suárez), *solterona amargada*, quien sufrió de muy joven *maltratos* por parte de su padre, sus hermanos y un festejante. La crónica no explica de qué tipo de maltratos habla, pero explica que “desde entonces les tomó un odio enfermizo a los hombres y se refugió en amores sáficos” (R.R. 1970: 66). Amanda (Ana Casares) es la esposa de un rico industrial, “quien la atormenta por no haber tenido un hijo” (66). Ambas mujeres se encuentran en el hotel Belvedere de la Riviera italiana donde estalla el romance “y ambas maltratadas por el sexo opuesto viven dos semanas *inolvidables*” (66). En un típico triángulo melodramático, el marido regresa imprevistamente y arranca a su esposa de los brazos de su amante. “Lidia, sola y desesperada, decide cortar por lo sano y desaparece de este mundo” (66).

Esta crítica es muy cruda con la puesta en escena. Por ejemplo, describe que antes de la desaparición final, Lidia, “gime y se retuerce ante los espectadores, mientras segrega minuciosamente todos los lugares comunes que se han escrito sobre el amor imposible desde Petrarca hasta la nativa Nené Cascallar” (66); aunque matiza su apreciación considerando la

posibilidad de que “la larga tradición operística italiana haya influido en el autor, Brunello Rondi. Su pieza está estructurada como si esperara un compositor que le pusiera música. Sería más digerible, de todos modos” (66).

Asimismo opina que:

Lo que ocurre en este remanido triángulo es que los personajes son de in individualismo insoportable. Tanto, que no dialogan entre sí, salvo en muy contadas oportunidades. En cambio, cada uno a su turno, se adelanta y recita su rosario de cuitas, de sarta de dolores, sus interminables desdichas, especies largas de arias habladas, capaces de descalabrar al actor más dotado. Hilda Suárez (...) fatiga con su afectada dicción. (...) Ana Casares aburre con sus monótonas cadencias. El escenario sacude un poco con la entrada de Alfredo Duarte. Es el único que, según parece, desobedeció las marcaciones de Marcelo Lavalle, quien se obstina en seguir dirigiendo como hace 25 años, en la época de oro de los teatro independientes (66)

Ilustra todo lo dicho con una fotografía de un abrazo entre Ana y Alfredo, que invisibiliza la relación lesbiana.

En *Clarín*, el tono analítico es semejante al de *Periscopio*; ya su título es signo de ello: “*Shocking* Un melodrama con tema audaz, pero de antigua factura” (S/F, 1970b:s/d). En *La Prensa*, Jaime Potenze, como no podía ser de otro modo, presenta una visión reaccionaria bajo un título más que contundente: “Desviaciones psicológicas en una obra italiana” (1970a) donde señala que, por lo general, los textos donde intervienen *personas sexualmente desviadas* “suelen terminar dentro de una atmósfera de frustración que indicaría que la enfermedad no da dividendos” (s/d). Sin embargo, Potenze se halla con el caso de que Rondi “toma una posición opuesta, y su pieza es, en cierto modo, una apología del lesbianismo (...)” (s/d). Esta última aseveración no deja de ser curiosa, dado el final trágico del personaje de Lidia y la opresión que se proyecta sobre el futuro existencial de Amanda, aunque se desprende de ésta que el episodio romántico entre ellas se plantea, al parecer, en la puesta en escena como un momento de amor pleno liberador de las opresiones de las mujeres que el texto construye.

En segundo lugar, al mes siguiente, se prohíbe una puesta en escena que sí tiene esa *atmósfera de frustración* que Potenze reclama como ausente en la de Marcelo Lavalle. Nos referimos a *Extraño Clan*, dirigida por Román Viñoly Barreto y estrenada el viernes 24 de abril de 1970 en el teatro Odeón. Es prohibida el domingo 26 (por decreto Municipal N°2396). Se trata de la versión local del texto dramático de Mart Crowley, *The boys in the band*, cuyo estreno mundial, en Estados Unidos, data de comienzos de 1969 y llega a las salas de cine en marzo de 1970 con producción de Fox y dirección de William Fredkin (film que es parte de la lista de películas prohibidas para exhibirse en Argentina (ALSINA THEVENET, 1972: 229))¹⁵².

En el semanario *Siete Días Ilustrados*, el autor de la crítica resume el argumento de este modo:

A una fiesta de cumpleaños celebrada por un grupo de homosexuales llega un heterosexual, que es cuestionado y que, a su vez, cuestiona al personaje central de la pieza. (...) es, en gran medida, un drama sobre la identidad, sobre la conflictuada condición homosexual que desgarró al personaje protagónico. (...) Con un sentido religioso el autor transforma la homosexualidad del personaje en un difícil aprendizaje que, a través de la total humillación y del dolor, conducen a la salvación. (R. G., 1970:s/d)

Por su parte, los subjetivismos que utiliza la crónica de *Periscopio* para narrar el argumento dan cuenta del posicionamiento del autor: “siete homosexuales y un indeciso asisten al cumpleaños de un octavo invertido. El extraño, en contacto con el clan, actúa como revulsivo” (D. J. 1970:61). Se retorna al concepto de *inversión* igualándolo con el de *homosexualidad*.

El crítico de *Siete días ilustrados* califica de *temible* a la traducción de Manuel Barberá y de *opaca* a la puesta de Viñoly Barreto; asimismo,

¹⁵² Homero Alsina Thevenet enumera con detalle los sucesivos eventos en los que la censura, en sus diferentes formas, actúa en el cine producido y distribuido en el territorio nacional. Allí el autor señala, por ejemplo, que la versión fílmica de la obra teatral *The boys in the band* (traducida como *Los muchachos de la banda*) es una de las películas prohibidas en Argentina (1972: 229).

considera *ineficaz* la interpretación de varios de los actores. A pesar de todos estos calificativos, el autor sostiene que la puesta llega a la platea con una fuerza superior a los *defectos de construcción dramática* del texto de Crowley. Sobre el particular de la prohibición, reconoce que nada de lo que sucede en la escena parecería justificar *tan sorprendente medida*, ya que, además, no es la primera producción en torno a la *homosexualidad* que se presenta en la Capital Federal. A su entender, el enorme despliegue publicitario, tal vez, sea el que creó, en torno de *Extraño Clan*, un *clima sensacionalista* (R. G., 1970:s/d)

Si el titular de la nota antedicha sólo remite al título de la puesta en escena, el suplemento del diario *La Nación* informa de modo claro en su encabezado, “la pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón” (1970c:3). Resume que “la Intendencia Municipal dio a conocer un decreto por el que, conforme a lo dictaminado por su Secretaría de Cultura, resuelve clasificar de *representación prohibida*, conforme a las reglamentaciones en vigencia, a la obra *Extraño clan* (...) y autoriza a la Inspección General para proceder a la clausura de dicha sala en el caso de que no se acate tal prohibición” (3). Da testimonio, a su vez, de una entrevista del periodista al productor de la obra, Leonardo Barujel, donde se cita que éste “señaló su parecer de que ella no ofende a la moral pública, aunque plantee un tema delicado que ya ha sido objeto de tratamiento en otras obras exhibidas en nuestra capital” (3). El crítico recuerda el caso de *Escalera* de Charles Dyer. Al contrario de la valoración de la crítica citada antes, en esta se elogia la puesta en escena de Román Viñoly Barreto afirmando que:

es muy buena y cuenta con el concurso de un diestro grupo de actores. En primera línea se destaca la labor de Oscar Ferrigno –salvadas algunas exageraciones–, Alberto Arguibay, Héctor Pellegrini y Enrique Fava. Junto a ellos se desempeñan José María Langlais, Raúl Lavié, Gianni Lunadei, Norberto Suárez y Sebastián Vilar. (...) todos los intérpretes asumen sus difíciles personajes con discreción y buen gusto, evitando –con la única excepción de Gianni Lunadei– exageraciones a las que el carácter de aquellos se presta (3)

En el número 33 de la revista *Periscopio* se aborda esta prohibición titulado la crónica “un record de fugacidad” (D. J., 1970:61). Su autor afirma que hacer *buena letra* no da siempre *buenos resultados*.

La cautela desplegada por los promotores, la esterilidad y expurgación de ciertos pasajes perpetradas por el traductor Manuel Barberá, el cuidado extremo de Viñoly Barreto en la marcación de los actores y la medida con que fue compuesto cada personaje, no fueron dique suficiente para la piqueta moral esgrimida por la Municipalidad (...) Dos fueron los saldos desagradables del entuerto: la publicidad previa, ornada con obvias fotografías invertidas y texto mojigato, y el desconocimiento, para el público teatral argentino, de un punto de vista interesante, aunque no excesivamente profundo, de los problemas que acarrea, a propios y extraños, la homosexualidad. Queda una tercera área de conflicto: un oportuno análisis del texto, antes de avanzar en los ensayos, hubiese ahorrado esfuerzos, cautelas y millones de pesos (...) Sin la violencia de *Escalera*, de Charles Dyer, ni la sutileza de *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, (...) Crowley no logra más que una aproximación al tema. El lapso que medió entre el estreno y la guillotina –apenas tres funciones– permitió comprobar la corrección del elenco, en el cual sobresalía Oscar Ferrigno (D. J. 1970:61)

El crítico católico Jaime Potenze ni siquiera osa decir el nombre de la obra en el título de su nota publicada el día lunes 27 en el diario *La Prensa*. En su visión, la traducción de Manuel Barberá resulta relativamente acertada ya que *suaviza aristas del original*. A su vez, se autocita cuando rememora una crónica del 10 de marzo de 1969, oportunidad en la cual, desde Estados Unidos, sienta su opinión sobre el texto dramático allá conocido —que en su crónica del lunes posterior a la censura ratifica— aunque advierte que “el aura de escándalo que la ha rodeado perjudica su apreciación” (1970b:s/d). Para Potenze, el drama se convierte en “una indagación acerca de una manera de ser que participa de la patología, pero sobre la que sería arriesgado formular juicios morales, por lo menos en profundidad” (s/d). Para él, calificar de *patología* a una expresión de la sexualidad disidente no significa enunciar un juicio moral. Prosigue:

Quizás la frase clave de la obra sea la que dice uno de los personajes al final “Muéstrenme un homosexual feliz, y yo les mostraré un cadáver alegre”, que debe colocarse en contexto con otra que atribuye a la desviación su carácter triste y patético, pero al mismo tiempo incurable. Lógicamente, no es misión de la crítica específicamente dramática discutir las opiniones de los autores, sobre todo cuando se trata de materias espinosas abiertas al debate de la apreciación técnica (s/d)¹⁵³

Dice que la versión argentina no tuvo en cuenta las indicaciones del autor cuando describe a los personajes¹⁵⁴ “(...) podría alabarse su audacia, que de ninguna manera es apología como en el caso de *Schocking* (...) sino que está teñida de cariño y comprensión por sus criaturas” (s/d).

La dirección de Román Viñoly Barreto es opaca, porque si bien cuidó el tono sobrio y mesurado donde alguien menos alerta habría caído en la exageración, no dio al diálogo el ritmo vivaz que correspondía ni marcó con firmeza a los personajes, que debieron componer sus partes sin el apoyo requerido. Sin embargo, es ésta la mejor puesta de Viñoly Barreto desde *El Precio*, lo que satisface mencionar. Entre los intérpretes descollaron Oscar Ferrigno¹⁵⁵, Enrique Fava y Gianni Lunadei¹⁵⁶ (...) Cabe advertir que la noche del estreno el tono de los intérpretes fue excesivamente bajo y que no siempre la dicción llegó con claridad. La escenografía de Eduardo Corrado no es todo lo elegante que pide el texto, pero puede ser calificada de discreta (s/d)

La frase citada del texto emitido en escena “Muéstrenme un homosexual feliz, y yo les mostraré un cadáver alegre” es congruente con cierta percepción (y autopercepción) de la comunidad gay masculina de aquel entonces. Baste recordar el ensayo que nombramos en el capítulo precedente, *El destino del homosexual a través de la vida de Oscar Wilde*, donde se evidencia este sino trágico: “habría tantas ventajas para el homosexual en no ser lo que es, ha luchado –en la mayoría de los casos— tan

¹⁵³ De igual manera evaluaba que la versión argentina no tuvo en cuenta las indicaciones del autor en lo que refiere a la descripción de los personajes (que todos son muy jóvenes, que el cowboy es *demasiado bonito*, Larry *extremadamente apuesto*, Harold tiene un *rostro semita poco común*). Y sentenciaba: “(...) podría alabarse su audacia, que de ninguna manera es apología como en el caso de *Schocking* (...) sino que está teñida de cariño y comprensión por sus criaturas.” (s/d)

¹⁵⁴ La descripción del texto dramático señala: que todos son muy jóvenes, que el cowboy es *demasiado bonito*, que Larry resulta *extremadamente apuesto* y que Harold tiene un *rostro semita poco común* (citado en POTENZE, 1970, abril 27:s/d).

¹⁵⁵ En esto coincide *La Nación* al señalar que Michael, el dueño de casa, está “muy bien interpretado por Oscar Ferrigno”.

¹⁵⁶ Contrariamente a esta idea, la nota de G.R. arriba citaba señalaba lo siguiente: “(...) La idoneidad de Ferrigno se vio afectada por graves problemas vocales, pero junto con Enrique Fava y Alberto Argibay, registró una actuación marcada por el decoro profesional; Gianni Lunadei, es un personaje con ribetes de machietta marcó los mejores niveles interpretativos en tanto el resto poco y nada tiene que ver con el patetismo de la obra.” (1970)

larga y tan dramáticamente contra sí mismo antes de aceptarse como tal, que por lo general toma consciencia de su vida como un 'destino'. Se cree nacido bajo una *mala estrella*" (MERLE, [1955]1961:116).

La censura no-centralizada que Avellaneda caracteriza para el período se evidencia en estos casos que convivieron, en su momento, con obras claramente directas en su abordaje temático de las sexualidades disidentes. Al operar desde prácticas poco establecidas y con un organigrama desconocido, el discurso de la censura se ciñe al arbitrio de personas particulares cuya autoridad se ejerce de modo violento en esas decisiones arbitrarias. La supuesta defensa de la moralidad pública ampara discursivamente estos actos despóticos de la derecha católica que encabeza en el momento el general Onganía y es apoyada por parte de la sociedad civil.

Asimismo, y como síntesis de esa alternancia arbitraria entre tolerancia y censura a la disidencia sexual debemos agregar que, a comienzos de los años setenta, se recuerda la notoriedad que logra Ivanna, travesti carioca que se presenta en el Teatro Astral con la compañía de Walter Pintos, quien con su arte escénico pone a prueba la tolerancia del público de Buenos Aires. Entre los adeptos del *music-hall*, la compañía recibe un positivo reconocimiento, pero la presión de los *leguleyos moralistas* de la Acción Católica logra que elijan retirarse del país (MALVA, 2010:123). Se observa, así, que sucedían dos situaciones a la par. La travesti carioca Ivanna es empujada a irse mientras que *Coccinelle*, mujer transexual (y con marido), no sufre lo mismo en aquel momento (como vimos en el capítulo anterior). Sin embargo ambas son reconocidas en lo que refiere a su práctica artística. El problema, hipotetizamos, lo presenta esa potencia desestabilizadora de la identidad

travesti que conforma un jeroglífico que funciona como una bomba al binarismo de género; en cambio, la mera apariencia de heteronormatividad garantiza menos exclusión.

Entendemos que las conquistas de los discursos que visibilizan la disidencia sexual en los escenarios teatrales se van diluyendo en los años que siguen, en virtud del nuevo contexto socio-cultural que rápidamente se instala a comienzos de la década siguiente.

En 1970, Onganía declara que su gestión para tener éxito debe prolongarse. Esta actitud, sumada a nuevos actores de orden social que empiezan a desestabilizar a la dictadura de turno, precipitan su caída y, el 8 de junio de ese año, el sector liberal del Ejército lo obliga a renunciar. Entre esas nuevas cuestiones que entran en juego se encuentra el nacimiento del accionar de la agrupación denominada "Montoneros", que se autoadjudica acciones como el asesinato de Aramburu y la toma de La Calera. Roberto Marcelo Levingston es designado Presidente de Facto e inicia la llamada segunda etapa de la "Revolución Argentina". La huelga de los trabajadores del Chocón apoyada por la sociedad y el obispo Jaime de Nevers, empeora la situación. Pese a todo, Levingston se propone seguir con sus planes a largo plazo, pero la Junta de Comandantes le pide la renuncia el 23 de marzo de 1971.

4.) Otros obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual

En los casos que analizamos hasta aquí no se visibiliza una búsqueda de lucha política a través de los textos llevados a escena. No existe ningún dato encontrado que ligue las producciones antedichas con la militancia incipiente de las y los disidentes sexuales en nuestro país. Sin embargo, la acusación paranoica del pensamiento militar argentino une de modo inevitable cualquier disidencia a la sexualidad normativa presente en los discursos culturales con el significante “comunismo”, entendido como un *foco* a combatir.

Vale recordar que hacia fines de la década del sesenta el contexto sociocultural es notoriamente distinto al de los inicios de ésta. La radicalización de las ideas comienza a ser creciente desde *La Noche de los bastones largos* en adelante. Emergen modos de accionar que se identifican con la idea de *vanguardia política*. Es en 1968 cuando aparece el “Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo”, que quiere concretar el cambio social desde la Iglesia, aunque dando aliento a las ideas de Camilo Torres y Ernesto “Che” Guevara. Surgen agrupaciones como FAR, FAC, ERP y Montoneros que pretenden forzar el cambio social por la vía armada. Sincrónicamente, en el campo de la plástica argentina, Andrea Giunta entiende que la *vanguardia estético-política* radicaliza todas sus opciones y lo ejemplifica con *Tucumán Arde*:

La experiencia fue tan intensa y, en algunos casos, traumática, que condujo a muchos de sus participantes a la conclusión de que ya no era posible pensar en la transformación de la realidad a través del arte, aún cuando éste fuese de vanguardia. Para algunos artistas, la opción fue abandonar el arte para transformar la sociedad en el terreno de la lucha política (2008:293)¹⁵⁷.

¹⁵⁷ En su visión, la decisión de unir *vanguardia estética* y *vanguardia política*, no obedece a

En el ámbito de las artes escénicas surge un tipo de teatro que sale a *buscar al pueblo* para evaluar sus necesidades y teatralizarlas con el fin de *concientizar a los vecinos*. Se entiende al arte como medio de *praxis política* (PELLETTIERI, 2003a:460). Así, tanto en Argentina como en otros países de América Latina, este contexto social interpela a muchos colectivos culturales y provoca que, entre 1969 y 1970, se favorezca el surgimiento de experiencias artísticas y/o políticas que pueden ser consideradas como *integrantes del proceso de transición entre una modernización experimental y vanguardista*. Dan combate tanto *discursivo* como *físico*; “la intensidad de dichas experiencias iría incrementándose hacia mediados de los ’70, con su posterior repliegue ocasionado por el accionar del terrorismo de Estado” (LEONARDI y VERZERO, 2008:1).

A través de la *popularización del espectáculo*, agrupaciones como *Once al Sur* y *Grupo Octubre* se proponen alcanzar la *concientización política*; se resignifican ámbitos cotidianos (calles, villas miserias, barrios, fábricas, medios de transporte, estadios, entre otros) para convertirlos, mediante el accionar artístico, en *espacios ideologizados* (3). Ejemplo de ello son también, en la década siguiente, los trabajos que desarrollan Juan Carlos Gené y Augusto Boal. Lorena Verzero denomina *teatro militante* a estas prácticas que se extienden hasta la primera mitad de la década del setenta. El *ideal asociativo* define tanto la *práctica militante* como la *teatral*, ya que resulta un rasgo característico del período; los teatristas se nuclean “en colectivos organizados de acuerdo a diversos modos de ser-en común, según las

una circunstancia única proveniente del campo de lo político y por ello considera necesario analizar los debates que, en el terreno de la estética, buscan elaborar, en la época, una fórmula que supere todos los errores cometidos en la “larga y conflictiva historia de la relación entre arte y política” (GIUNTA, 2008:263). Delimita los primeros síntomas de este proceso a mediados de la década, pero principalmente hacia 1968.

adscripciones políticas” (2012:31).

Pero, del mismo modo en que los reclamos de las organizaciones en defensa por los derechos de la disidencia sexual, como el FLH, se ven relegados de las agendas políticas y de las consignas revolucionarias del momento en el interior de los partidos y agrupaciones partidarias, la visibilidad de la disidencia sexual en las artes escénicas, que tanto espacio logra durante el cierre de la década del sesenta, se ve obstaculizado por la transformación de su imaginario en *metáfora política*. Es en este sentido que hablamos de *otros obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual*, que no tienen que ver con la censura oficial que arriba describimos, sino con la *vanguardia política* del momento, cuya agenda deja de lado las transformaciones sexo-genéricas que se venían desplegando durante los años sesenta. Es este el primer obstáculo.

Para comprender la magnitud del segundo, huelga agregar una característica particular del campo teatral de aquellos años. Paralelamente a lo antedicho, entre 1967 y 1974, según lo describe Pellettieri, priman las puestas en escena que *parodian al intertexto político*, en donde surgen nuevos autores como Ricardo Monti, directores como Kogan y Yusem (2003a:461). Aparecen producciones con fuertes caracteres realistas, atravesadas por procedimientos brechtianos¹⁵⁸. En este marco, la ópera prima de Monti *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970) propone “un doble juego: no sólo un teatro paródico al intertexto político, revisionista de la historia sino también

¹⁵⁸ Algunos ejemplos de esta tendencia: *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo talesnik y Carlos Somigliana), *Ceremonia al pie del obelisco* (1971) de Walter Operto, *Historia de la tendenciosa clase media argentina* (1971) de Ricardo Monti, *Chau Papá* (1971) de Alberto Adellach y *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve.

un lenguaje metateatral cuestionador de las tendencias estéticas vigentes” (LÓPEZ, 2003:505). En dicho panorama se observa, como segundo obstáculo, que la radicalización y su necesidad de *metáforas políticas* retorna a los lugares más abyectos de las matrices de representación de la disidencia sexual para enunciar sus discursos, tal el caso de *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile (1970).

4.1) Nuevamente la injuria, transformada en metáfora política:

Hablemos a calzón quitado de Guillermo Gentile (1970)

Si bien se estrena en el teatro Payró en la temporada de 1970, el año anterior se presenta, bajo el título *Amorfo '70*, en el *VIII Festival Internacional de Teatros de Brasil*, donde es galardonada. El texto dramático, publicado en la naciente revista *Teatro '70*, señala, entre paréntesis, las versiones previas del título, la antedicha y *Marica '70*. El propio autor aclara que este último fue el original y que el término *marica* se refiere: “no a un problema de homosexualidad, sino a un problema de imagen, de querer *verse lindo*” (GENTILE 1970: 39). O sea, la primera entrada al texto nos deja en claro que para el autor la homosexualidad efectivamente *es* un problema y, a su vez, este “querer *verse lindo*” evidencia ser un eufemismo puesto que en la propia obra cita el término *marica* como la injuria homofóbica que designa (GENTILE 1970: 79)¹⁵⁹. Su autor suma a dos preámbulos: uno vinculado con la genealogía del proyecto de creación de la obra, y otro que se titula “Notas para la puesta en escena”, donde enuncia sus pretensiones acerca de futuros

¹⁵⁹ Por eso nos distanciamos en este particular de la interpretación de Fischer (2008: 246) quien entiende el deseo de verse lindo como signo de lo que actualmente se denomina *metrosexual*.

pasajes del texto a la escena. En estas aclaraciones previas, ya en el primer párrafo, el autor se ocupa de mostrarse como heterosexual.

Resulta evidente en *Hablemos a calzón quitado* que su autor pretende anclar los símbolos que proponen las imágenes del texto. Ya en 1971, Virginia Ramos Foster escribe un artículo en el que indaga acerca de la obviedad de los símbolos que utiliza la obra: *pueblo ingenuo versus revolucionario iluminado*, diálogos filosóficos repetitivos sobre libertad, revolución, amor, vida así como una *prédica directa lamentable* hacia el público (47-48). Y es tan central el anclaje semántico pretendido que Gentile se dedica a explicitarlo, también, en las acotaciones del texto dramático. Ya la primera descripción de los personajes es categórica al respecto: “JUAN: el hombre primario. (...) MARTÍN: el cambio (...) EL PADRE: El mundo alienado” (57).

También es cierto que sería injusto no reconocer la operación de boicot a la censura que puede presentar el texto si se lo presentaba de un modo más directo, dado que, como señala Eidelberg (1979:29-37) su tesis social está atacando a una *dictadura paternalista*. Y, como bien señala Fischer: “En esta protesta existencial había un deseo de desafiliación, de parricidio simbólico” (2008: 245). Idea que ya está presente en el estudio de Néstor Tirri, publicado en 1973, cuando titula al último capítulo de su libro “Los parricidas: Monti y Gentile”. Allí señala:

tanto en Gentile como en Monti, el signo padre sinteriza el sentimiento de hastío frente a estructuras de dependencia: tiene que ver con el país, con las voces orientadoras en todos los ámbitos, con las constantes estéticas que marcan rumbos. De pronto aparece una generación de jóvenes que, en la mayoría de edad, siente que hay un mundo de “mayores” que no señala ningún camino fructífero y que, además, se complace en castrar las posibilidades de desarrollo y crecimiento de los nuevos (201).

Unos años más tarde, Beatriz Trastoy recorre el concepto en su estudio “El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio” (1987:75-87)

así como Lola Proaño-Gómez reitera la conceptualización de Tirri al señalar que *Hablemos a calzón quitado* “elabora la duplicidad entre apariencia y realidad y la estructura paralelamente, pero en sentido contrario a la propuesta por el discurso paternalista de Onganía” (2002:74). En su libro *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*, Proaño-Gómez interpreta que el discurso del Padre¹⁶⁰ construido por Gentile “parodia al de Onganía” (108) (asimilado al discurso moralista de la Iglesia Católica más tradicional). Dicha discursividad impide cualquier crítica a la gestión del onganato tanto como numerosas expresiones vinculadas con la defensa del amor libre, el aborto, el divorcio o el lenguaje explícitamente sexual y, por ello, la investigadora entiende que el uso de la parodia en *Hablemos a calzón quitado* es funcional a la intención de “poner en evidencia esta convergencia entre Dictadura, Patriarcado e Iglesia tradicional, explícita tanto en el discurso de todos los Jefes de Estado de la “Revolución Argentina”, como de las autoridades de la iglesia” (144). Por último, sobre este aspecto del texto dramático, permítasenos un pequeño excursus con una reflexión de Isabella Cosse que hace más diáfana esta interpretación del *parricidio*:

La figura de la autoridad paterna también fue usada para crear el clima golpista durante el gobierno del radical Arturo Illia. En 1963, los analistas políticos de *Primera Plana*, un actor central para lograr el derrocamiento, argumentaban que la clase media necesitaba una figura paterna que transmitiese orden y seguridad para contrarrestar el acelerado proceso de cambio. Pero los mismos periodistas aclaraban que no era conveniente un estilo totalmente autoritario (como el que representaba el general Franco, con el que solía compararse al general Onganía), porque en la Argentina, supuestamente “cosmopolita” y “liberal”, nadie aceptaría un padre “reaccionario”. En 1966, luego del golpe de estado, la censura y la represión favorecieron las interpretaciones que asociaban el estilo de gobierno del general Onganía con la paternidad de viejo cuño. Así, la actitud moralista y represiva de los censores podía recordar las conversaciones con un padre autoritario (2010:187-188)

¹⁶⁰ “La alegoría en este texto oscurece la imagen del padre mostrándolo como un padre que a pesar de decir defender los ‘valores morales’, es engañador, controlador y asesino. Más aún, aquí se sugiere que ‘la virtud’ o ‘la espiritualidad’ entendidas a la manera tradicional del discurso de Onganía, no conllevan sino la muerte, en cuanto la vida se concreta en términos materiales de placer sensual” (PROAÑO-GÓMEZ, 2002:110)

O sea que, además, la propuesta textual de Gentile va en consonancia con los cambios vinculares que se expanden durante toda la década del sesenta y tanto estudia Cosse en sus escritos. En los sesenta, cuando se expanden los discursos de los expertos que promueven el nuevo estilo paterno, las figuras paternalistas autoritarias están en pleno cuestionamiento como tales. Y ello, en los años siguientes, permitirá, asimismo, y en otras propuestas, trasladarlo al cuestionamiento de aquellos que veían eso mismo en la figura del Perón del exilio y el ansia por su regreso al país como un retroceso en estos cambios epocales. Así, la imagen del *parricidio* se expande y multiplica en aquel contexto socio-político.

La recepción de *Hablemos a calzón quitado* es muy favorable, y concesiva por tratarse de un autor novel. *La Nación* es lo que más destaca desde su mismo título, “Excelente aporte a la dramaturgia nacional” (S/F, 1970g:s/d) sin ahondar demasiado en el imaginario que la puesta en escena despliega. En *Clarín* la crítica señala que se trata de

una obra visceral, sanguínea, tiene sinceridad pese a su tema un tanto circunscripto al mundo de las anormalidades psíquicas y los personajes llegan al espectador con fuerza. La clave de esta comunicación anímica con la platea es el adecuado tratamiento teatral. El juego de tensiones entre Juan (un semirretardado que en su simplicidad lleva implícita una pureza que puede ser —debe ser— meta de redención para el Hombre 1970), Martín (un hippie que habrá de convertirse en el mentor de las experiencias vitales del primero) y el Padre (personaje de extrema pero conmovedora sordidez, un homosexual que por las noches se disfraza de mujer y asalta taxistas) sigue pautas bastante verosímiles dentro de su atmósfera de pesadilla (S/F, 1970h:s/d)

Panorama esgrime una lectura menos favorable bajo el título “En el país de los ciegos” (E. S., 1970) que alude al rey *retardado* que saldrá victorioso entre la disputa que de su persona llevan adelante su padre *homosexual, figura paterno-materna castradora* y Martín, *hippie barbudo y zaparrastroso*. La principal crítica es que “Gentile no consigue el equilibrio entre el simbolismo de sus personajes y su carnadura física, salvo en el caso de Juan (que él

mismo interpreta con una sorprendente, arrasadora, espléndida caracterización naturalista)” (s/d)

La gran repercusión crítica de esta obra de Gentile se vincula a su propuesta temática estrechamente ligada con la transformación socio-política del país. David Foster (1979) marca la esclavitud emocional y espiritual en la que mantiene el padre al hijo en la obra de Gentile, dándole vida al mismo tiempo al padre autoritario y a la madre asfixiante en un mismo ser; entiende que el autor está preocupado por el problema de la libertad individual¹⁶¹. Según Foster, *Hablemos a calzón quitado* se sustenta por una ideología política más abierta, donde el estudiante revolucionario desafía un *status quo* (que es retratado en las condiciones más desfavorables); y por otra parte, utiliza la educación sexual y la lectura de libros como forma de luchar contra los valores de un padre / madre sexualmente “desviado/a” y adicto/a a las formas más baratas de la subcultura¹⁶².

Pero dado que estas líneas de análisis ya han sido trabajadas en los estudios que venimos citando, queremos señalar aquí otro aspecto: la construcción de los símbolos con los que metaforiza dicha propuesta no es ingenua. El texto dramático presenta la existencia de Juan como centro, un

¹⁶¹ “(...) In the case of Gentile’s play (...) the emphasis is on a context in which a repressive and sexually degenerate father (he is overtly homosexual and, moreover, makes his living assaulting taxi drivers by night) keeps his twenty-four year old son in emotional and spiritual thralldom (...) by playing alternately the authoritarian father and the smothering mother. (...) Gentile is concerned with the question of individual liberty and the development of human potential free from an oppressive and inherently degenerate authoritarianism that uses comforting but degrading overprotection as an effective means for impeding spiritual (and concomitantly political) maturity” (FOSTER, 1979: 25).

¹⁶² “In short, *Hablemos* is underlain by a rather overt political ideology in which the revolutionary student challenges a *status quo* that is portrayed in the most disadvantageous terms possible; moreover, he uses sex education and book learning (...) to combat the values of a father/mother figure portrayed as sexually deviant and addicted to the cheapest forms of subculture” (FOSTER, 1979: 26)

joven de veinticuatro años cuya vida social está anulada debido a una relación enfermiza con un padre sobre-protector y posesivo, quien —aunque le insiste en tener amigos— todavía lo llama *nene* y lo ayuda a bañarse. El Padre es justamente designado por el autor como tal por su rol y no por un nombre propio, a diferencia de los otros dos personajes. Gentile lo describe como “Esquizofrénico y homosexual reprimido. Lo importante es su esquizofrenia; su desdoblamiento en padre y madre” (57). Si Norman Bates, en el film de Hitchcock (*Psycho*, 1960), alterna entre su propia madre y su propia personalidad escindida, en *Hablemos a calzón quitado* el Padre se desdobra en Madre (quien asalta taxistas, en la primera versión y los asesina en una segunda de los años ochenta). Creemos interesante la analogía con dicho texto fílmico, porque evidencia cierto interés por el psicoanálisis en tanto material artístico, pero planteado de tal manera que la cultura de masas pudiera aprehenderlo sin dificultad. Por esto mismo, la caracterización que Gentile hace del padre ya lo ancla en un lugar patológico desde el inicio. El Padre es la manzana podrida que hay que extirpar de este cajón. De hecho, así termina la obra. En nuestra visión, consideramos que la designación que hace Gentile de este personaje es vaga y no responde a las acciones que desarrolla. O sea, lo que aparece es un estado de crisis constante con su identidad de género; pero, dado que le interesa la enfermedad, al autor se encarga de remarcar la esquizofrenia y lo ubica en el lugar del mal vinculándolo al robo. Entre la prostitución y el robo, este hombre travestido es el obstáculo para que el *hombre primario*, llamado Juan, se desarrolle. Es un impedimento social. Obviamente, quien sí podía aportarle el cambio era

Martín: un joven *intelectual revolucionario*¹⁶³ de sólo veinticinco años que no tiene dónde vivir y, por eso, acepta quedarse en la casa de Juan y su Padre. El vínculo revolucionario entre este tercer personaje y la Polaca (su *amiga prostituta*, encargada de *iniciar* sexualmente a Juan) también da cuenta del sitio de la mujer dentro de este relato. Esto nos permite justificar nuestra posición sobre la homofobia y transfobia que encontramos en esta relectura del texto, sumados a su misoginia.

5.) Conclusiones del tercer capítulo

A lo largo del presente capítulo pudimos volver a recorrer la década del sesenta propiamente dicha, con objeto de reconocer los procesos censorios y la obstaculización a la visibilidad pública de la disidencia sexual en los discursos teatrales del período. Comenzando por un estado de la cuestión respecto de los ensayos acerca de la censura en el teatro del país durante los años 1960-1970, pudimos dar cuenta de la productividad de este abordaje así como de futuras reflexiones sobre el asunto dada la vastedad y profundidad del mismo.

Hasta aquí podemos extraer algunas conclusiones preliminares: en primer lugar, es claro que, a pesar de la diferencia de las políticas públicas puestas en práctica y del carácter constitucional o no de los gobiernos en el poder, la continuidad de ciertas acciones evidencia una lógica represiva hacia la disidencia sexual. Del mismo modo, la recurrencia en la designación de funcionarios, como el Comisario Margaride, prueba que ciertas matrices de

¹⁶³ Encarna algunas ideas cercanas al discurso de la Teología de la Liberación “donde se han disociado la carne, la vida y el placer de la noción del mal que ahora se coloca en otro lugar” (PROAÑO-GÓMEZ, 2002:110)

pensamiento no cambian en las lógicas de poder imperantes. Se trata de sujetos cuyos discursos públicos justifican su accionar censor apelando a *valores cristianos* y a la moral donde la familia monógama, patriarcal, heteronormada, homo/lesbo/trans-fóbica es el centro. La legitimidad de esos valores no es cuestionada por la lógica gubernamental. O sea, si bien los sucesivos gobiernos de Frondizi, Guido e Illia fueron generando un caldo de cultivo que habilitó esa *revolución discreta* (COSSE, 2010) que venimos señalando, siempre mantuvieron una alternancia con ideas más o menos tradicionalistas sobre las costumbres sociales, familiares y sexuales. Luego, pudimos visualizar al Onganiato como un momento particularmente preocupado por enarbolar los valores predicados por la Iglesia Católica y enfatizarlo para darle legitimidad a su accionar.

Las censuras sufridas en el Instituto Di Tella, la supresión de *Bomarzo* de la programación del Colón, la censura operada sobre varias obras teatrales como *Extraño Clan* y *Schocking* son contundentes como episodios donde estas lógicas represivas, fundamentalmente del gobierno de Onganía, se acrecientan y se tornan amenazadoras para muchas personas y colectivos sociales. Hacia fines de la década se torna cada vez más significativa la acusación del pensamiento militar argentino uniendo de modo inevitable toda disidencia a la heteronorma como una política de oposición. El vocablo “comunismo” se entiende como un *foco* a combatir y sirve de significante vacío que puede ser llenado con cualquier clase de disidencia.

Pudimos señalar, a su vez, *otros obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual* relacionados con la radicalización *política* de fines de los sesenta. Si, por una parte, la agenda de los grupos de militancia político-

partidaria deja de lado, crecientemente, las transformaciones sexo-genéricas que se venían desplegando durante los años sesenta, por otra parte, la radicalización y su necesidad de *metáforas políticas* permite retroceder hacia lugares abyectos de las matrices de representación de la disidencia sexual, tal como se observa en los signos que construye *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile (1970).

A nuestro entender, las conquistas de los discursos que visibilizan la disidencia sexual en los años sesenta en los escenarios teatrales se van diluyendo en la década siguiente en virtud de este nuevo contexto socio-cultural se instala de modo vertiginoso y seguiremos indagando en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4:

DERIVAS, PROYECCIONES, PARADOJAS Y DESAFÍOS

El clima político de inicios de los setenta es vertiginoso¹⁶⁴ y está signado, por un lado, por los enfrentamientos armados y el combate hacia lo que se considera “comunista” (por parte de las fuerzas estatales y paraestatales) y, por otro, por una atmósfera de esperanza sobre el regreso de Perón desde su exilio¹⁶⁵. La puesta en escena de *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana) dirigida por Héctor Gióvine tematiza ese deseo colectivo, ya desde inicios de la década.

Pellettieri explica que las y los teatristas argentinos en los sesenta y los setenta se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones, a través de las cuales pretenden lograr una identidad, percibir sus límites; ambicionan crear un arte que exprese la realidad social que ejerza influencia en el comportamiento colectivo. “Fue un intento por rodear a la utopía “Liberación” individual y social de representaciones sociales que la legitimaran y protegieran, que respondieran en su sentido más profundo a nuestros imaginarios sociales” (1997:11). Ahora bien, lo que había distinguido a los sesenta, la labor desarrollada por los teatros

¹⁶⁴ Si bien Levingston, como su predecesor, se propone seguir con sus planes gubernamentales a largo plazo, la Junta de Comandantes le pide la renuncia en un clima de huelgas y tensión social. Desde el 23 de marzo de 1971, Alejandro Agustín Lanusse se arroga la Presidencia de Facto y retiene el cargo de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas. Comienza la tercera etapa de la “Revolución Argentina”. Se evidencia una señal de apertura política en la designación del radical Arturo Mor Roig como ministro del Interior; con él, el Partido Justicialista adquiere personería jurídica, se anuncia el cese de la proscripción de los partidos políticos y se establece un calendario electoral. Se promete la entrega del cadáver de Eva Perón, secuestrado en 1955, y se exhorta a un Gran Acuerdo Nacional.

¹⁶⁵ En noviembre de 1972, Perón regresa con gran expectativa, diecisiete años después de su derrocamiento. Se reúne en una Asamblea de la Unidad Nacional con representantes de partidos políticos, la CGT y agrupaciones empresarias. Junto con Ricardo Balbín deponen los intereses encontrados en pos de la pacificación del país. Se construye el Frente de Liberación Nacional (FREJULI) con peronistas, frondicistas, conservadores, nacionalistas y socialistas, el cual proclama la fórmula que encabezan Héctor José Cámpora y Vicente Solano Lima. El 11 de marzo de 1973, dicha candidatura gana las elecciones tras la exitosa campaña y el 25 de mayo asume a la presidencia. En sus pocos meses de gestión, el gobierno no puede evitar la ocupación de reparticiones públicas ni las continuas luchas entre grupos antagónicos en el interior del peronismo.

independientes, se presenta en los años setenta “más desarticulada y menos agrupada” (ORDAZ, 1999:435)¹⁶⁶.

Otro aspecto importante es que la militancia política y la lucha armada van achicando cada vez más sus distancias. En este contexto surgen nuevas agrupaciones militantes que, a través de acciones violentas, pretenden instalar ideales revolucionarios. El pensamiento y las acciones que se llevan adelante desde el Peronismo Revolucionario y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) priman en los inicios de aquellos años. La victoria de Salvador Allende en Chile, la revolución del general Velasco Alvarado en el Perú y la presidencia del general Torres en Bolivia alientan las utopías.

La lucha de las incipientes organizaciones en defensa de los derechos de las y los disidentes sexuales comienza una tarea cada vez más visible; el *Frente de Liberación Homosexual* (FLH) desarrolla un intenso activismo (participación en protestas, grupos de estudio, alianzas con grupos feministas y contactos con grupos militantes del exterior) y, en el año 1973, publica *SOMOS*, la primera revista homosexual de América Latina (FÍGARI, 2010:228). Sin embargo, esta tarea es rápidamente relegada y desplazada por otros intereses revolucionarios que se muestran como urgentes.

En el FLH confluyen grupos de militancia como Safo (activistas lesbianas), Bandera Negra (actores y bohemios del centro porteño), Emanuel (Anarquistas Cristianos gay), Eros (grupo de universitarios encabezado por Néstor Perlongher) y los Profesionales (integrado por intelectuales como Sebrelí y Pepe Bianco). Este último grupo se opone a las posturas más

¹⁶⁶ También, la decadencia económica de aquel momento repercute en el ambiente teatral; “en 1969 cerró la última sala independiente importante que quedaba en Buenos Aires, Nuevo Teatro, y a partir de 1975 el mercado se achicó más aún por el impacto del rodrigazo” (PELLETTIERI, 2003a:461).

radicales del grupo Eros, el cual va ganando protagonismo dentro del Frente; Perlongher convence a las agrupaciones del FLH sobre la necesidad de incorporarse a la arena política de aquel momento y logra incorporar los reclamos a la agenda de Montoneros. La primera acción conjunta se concreta durante la manifestación en Plaza de Mayo, en la asunción de Cámpora; el Frente se embandera bajo el lema “para que reine en el pueblo, el amor y la igualdad”, extraído de la marcha peronista. La segunda marcha pública en la cual participan es la del 20 de Junio de 1973, en Ezeiza¹⁶⁷, aunque los Profesionales no concurren a darle la bienvenida a Perón, ya que lo consideran un *delirio*. El FLH reúne aproximadamente cien manifestantes y se embandera en la fila sur de Montoneros (el ala izquierda de la agrupación) repartiendo volantes. Pero la debilidad de la alianza con Montoneros queda en evidencia cuando, frente a las acusaciones que recibe de la derecha adjudicándole adicción a las drogas y carácter *marica*, las y los militantes de esa agrupación peronista responden con un canto que hiere de muerte el lazo con el FLH: “No somos putos/ no somos faloperos/ somos soldados de Evita y Montoneros” (BAZÁN, 2006:323).

Sin embargo, el FLH no renuncia a esta voluntad de ingresar a la discusión política del momento por la vía de alianzas con la militancia partidaria. Así, logran un espacio de reunión secreto en el interior de una unidad del Partido Socialista de los Trabajadores, de orientación troskista. Esta unión con la izquierda, sumada al activismo compartido con las feministas militantes de aquel entonces, se hace manifiesto en 1974, en una

¹⁶⁷ En el momento del regreso definitivo de Perón, el 20 de junio de 1973, se produce una matanza en Ezeiza producto del enfrentamiento entre la derecha y la izquierda del justicialismo. La intolerancia entre ambas tendencias se va agravando. En dicho clima, Cámpora y Solano Lima renuncian.

campaña “por la derogación de un decreto que prohibía la información y difusión de métodos anticonceptivos” (BAZÁN, 2006:319).

En relación con lo específico de nuestro objeto de estudio, no se evidencia de modo tan diáfano la presencia de discursos que hagan visibles las sexualidades disidentes en los escenarios durante este período. Los modos de visibilizar la disidencia sexual que encuentra la escena teatral porteña durante los sesenta se ven dejados a un lado, ya que la realidad socio-política de comienzos de la década siguiente parecería imponer otra agenda. Uno de los pocos ejemplos cercanos, que merece nuestra atención, es el estreno de *La Lección de Anatomía* de Carlos Mathus, a finales de 1972 (ocurre en el marco del *Primer Congreso Mundial de Medicina Psicosomática*, en el Hotel Sheraton). Si bien se trata de una exaltación de la desnudez como medio para indagar sobre conflictos psicológicos antes que sexuales, la potencia de ese recurso, desplazado del lugar objetual al que habitualmente lo relega el teatro de revista o los espectáculos de cabaret, funciona como un factor desestabilizante de las normas socio-sexuales imperantes. Lo curioso del caso es que la puesta en escena se sostiene, con innumerables variaciones textuales y actorales, a lo largo de treinta años¹⁶⁸.

Como ya es sabido, la antesala preparatoria del horror de la última dictadura está a cargo de José López Rega y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), que, poco después de la *Masacre de Ezeiza* de 1973¹⁶⁹, inicia sus operaciones. Se trata de “un grupo de terroristas de

¹⁶⁸ Entre las muchas anécdotas que circulan sobre los controles policiales sobre las y los actores, se destaca que la lógica binaria de la Dictadura obliga a las actrices a sacar un carné sanitario para poder hacer la obra.

¹⁶⁹ El sangriento episodio de Ezeiza motiva la renuncia de Cámpora, así la Presidencia Interina es ocupada, el 12 de julio, por el Presidente de la Cámara de Diputados Raúl Lastiri, yerno de José López Rega. Continúan los enfrentamientos y es asesinado José Ignacio Rucci,

ultraderecha formado por policías y militares dirigidos desde la sombra por López Rega” (SEOANE, 2004:126). Sus principales blancos son: “intelectuales, artistas, sindicalistas y militantes de las corrientes de izquierda armada y no armada” (126). Tras la muerte de Perón, el 1º de julio de 1974, López Rega obtiene un mayor dominio de la situación.

En 1975, en la revista de derecha *El Caudillo* se publica una nota titulada “Acabar con los homosexuales”, en la cual se argumenta la necesidad de encerrar a estos sujetos en *campos de reeducación y trabajo* con el fin de cumplir con dos objetivos: “estar lejos de la ciudad y compensarle a la Nación trabajando por la pérdida de un hombre útil” (en BAZÁN, 2006:323). Con una transfobia feroz declara libremente “tenemos que crear brigadas callejeras que salgan a recorrer los barrios (...) que den caza a esos sujetos vestidos de mujeres. Cortarles el pelo en la calle o raparlos y dejarlos atados a los árboles con leyendas explicatorias y didácticas” (323). Los conceptos de esta nota, que invitan de modo explícito a accionar desde concepciones homofóbicas y transfóbicas, obtienen un eco en la violencia de la derecha que los ejecuta. Malva evoca la existencia de un comando especial de la Triple A, el cual tiene por objeto “aniquilar a los gays y travestis previamente marcados, a veces en sus propios domicilios” (2010:133). Según su testimonio, resulta llamativo para aquel momento que, luego de una cierta *tolerancia* durante la gestión dictatorial de Lanusse, se haga explícito un *modus operandi* tan evidente:

la mayoría de las víctimas aparecían estranguladas y encerradas dentro de placares o roperos, con claras muestras de haber sido torturadas. Fue una seguidilla de acontecimientos inquietantes para la vida del marica que comenzó a ser perseguido como en los mejores tiempos. Fue un momento muy confuso para la vida diaria. Por un lado las calles de noche se poblaban de falsos taxi boys a la pesca de gays incautos, para liquidarlos. Y por el otro, la guerrilla que

Secretario General de la Confederación General del Trabajo (CGT). El 12 de octubre de 1973, después de un triunfo contundente en las elecciones, comienza la tercera presidencia del Gral. Juan D. Perón con la esperanza de unidad y pacificación.

se hacía notar con los atentados y las muertes. Como se verá, los homosexuales también sufrimos los coletazos de la Triple A (134)

El miedo se instala en las y los militantes del FLH que, en los albores de la dictadura, se disuelve. Es el momento en que varias personalidades artísticas, que encarnan sexualidades disidentes, se refugian en otros países¹⁷⁰. El mundo artístico de las *Escolas do Samba* resulta de atracción para algunas personalidades de la cultura locales, como Fernando Noy y la propia Malva, que se refugian en ese ambiente de Brasil. Sin lugar a dudas, el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, que aniquila de modo sangriento la vida de miles de personas, instala, desde 1976 y a plena luz del día, un Poder autoritario y violento que acalla numerosos procesos de transformación cultural en el país. Hasta el presente, militantes centrales como Héctor Anabitarte continúan viviendo en los países en donde eligieron exiliarse.

Durante el gobierno de facto de Videla y sus sucesores, los *homosexuales* están en la mira y varios son asesinados. Uno de los muchos casos, pero de los pocos que quedan documentados, es el secuestro del afamado periodista Enrique Raab y su pareja Daniel, trabajador del departamento de prensa del Teatro Colón. Los secuestran juntos en 1977; a Daniel lo liberan. Enrique continúa desaparecido (BAZÁN, 2006:325-328). Asimismo, como parte de las actividades preparatorias al Mundial de Fútbol de 1978 se organiza una *campana de limpieza*, “emprendida por la Brigada de Moralidad de la Policía Federal, con la finalidad de “espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente” (FÍGARI,

¹⁷⁰ Muchas artistas travestis se exilian, a mitad de los setenta hacia Europa. “Las “lenci”, —a quienes llamaban así por la tela, el paño lenci, porque eran como las muñequitas de trapo— (...) fueron un esplendor de plumas desde 1964 hasta 1975, un año antes del último golpe de Estado cuando llegaron los militares. A partir de ese momento, empezó el éxodo a Francia, todas se fueron, una por una” (VIZGARRA, 2009:18).

2010:228). Por otra parte, entre 1982 y 1983, como parte del plan genocida planificado desde las fuerzas represivas del Estado, se produce un importante número de asesinatos de disidentes sexuales, “nunca resueltos, concomitante con la actuación de grupos neonazis (como el Comando Cóndor y el Comando de Moralidad) que instaban a acabar con los homosexuales en la Argentina” (228).

Si la opción del exilio fue una de las salidas para preservar la vida y, en algunos casos, la lucha por los ideales revolucionarios, a la vez sucede que muchas personas siguen en el país y buscan continuar con su vida artística. Claro que hacerlo implica seguir sometido a la lógica arbitraria de la censura ya descrita. Ángel Elizondo, por ejemplo, sufre censuras por la desnudez que presenta su puesta en escena *Ka...kuy* (1978), leyenda argentina conocida por tradición oral en el Norte, recogida luego por Ricardo Rojas y Bernardo Canal Feijóo. Un proceso semejante denuncia, una vez más, la arbitrariedad de las acciones de censura operadas en el país. Como observan Trastoy y Zayas de Lima (2006) la desnudez de los espectáculos revisteriles y los *strip-tease* de los *burlesque* no sufren limitaciones, a costa de que los cuerpos desnudos aparezcan “escindidos de todo pensamiento crítico o cuestionador de la realidad” (2006:114). Las autoras se preguntan cuál es el objeto de censura y responden que es “un cuerpo mostrado en libertad, sin trabas, podía erigirse en símbolo de una mente que decide también en libertad y no se sujeta a presiones autoritarias” (114).

La más sangrienta de las dictaduras de nuestra vida como Nación lleva a Osvaldo Pellettieri (1997) a hablar de una *historia interrumpida*, cuando se refiere a la evolución interna del arte escénico en el país. Como señalamos,

Jean Graham-Jones caracteriza los *textos de resistencia* del período de la dictadura como aquellos que buscan *transmitir un mensaje crítico* hacia el gobierno de facto y, al mismo tiempo, evitar su *reacción* (2001:603). Se apela a lenguajes teatrales metafóricos para enfrentar el entramado del tejido sociopolítico opresivo. Dichos lenguajes oscilan entre la mostración y el ocultamiento, “muchos de los cuales metaforizaron los desórdenes del cuerpo social en los desórdenes del cuerpo humano” (HEREDIA, 2008:294).

Ahora bien, dado que el eje de nuestra investigación se centra en las transformaciones que la visibilidad de las sexualidades disidentes desarrolla en el teatro de los años sesenta no es la propuesta de este capítulo detallar todos los procesos que continuaron al estudiado en nuestra tesis. Será tarea de futuras indagaciones, en todo caso, hacerlo con la exigida profundidad. Sin embargo, sí nos parece un aporte establecer algunas comparaciones entre lo que venimos reflexionando en torno a los sesenta con algunos procesos desarrollados posteriormente, sólo a manera introductoria de ulteriores investigaciones.

1.) Derivas: dos emergentes culturales de los sesenta escenifican la disidencia sexual en el exilio.

Dos de los teatristas argentinos con fuertes aportes al arte escénico en relación con el abordaje de la disidencia sexual viven fuera del país durante la década del sesenta. Hablamos de Manuel Puig (1932-1990) y de Copi (1939-1987). Sus estancias en el exterior se van transformando en exilio que, en ambos casos, se ratifica, a comienzos de los setenta, con prohibiciones en el territorio argentino de sus textos (en el caso de Puig) y de su ingreso al país (en el caso de Copi). La carrera literaria del primero, que viene en ascenso, se ve obstaculizada en el país con la prohibición de la novela *The Buenos Aires Affair* (1973). Puig se exilia en México ante las amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). Su carrera como dramaturgo se inicia recién en este período, cuando en 1980 adapta su novela *El beso de la mujer araña* para la escena teatral. Por otro lado, el 2 de marzo de 1970, Copi estrena su texto *Eva Perón*, en Francia; a partir de ese suceso y hasta 1984, le prohíben el ingreso a Argentina.

1.1) Copi, emergente artístico de los sesenta

Recordemos que luego del estreno porteño en 1962 de *Un ángel para la señora Lisca*, en el marco de un ciclo de Teatro Leído, Copi emigra hacia Francia, donde producción artística es sumamente vasta y diversa. El comic, la narración, la actuación, la escritura teatral o la dirección escénica forman parte del mismo despliegue material de una obra sólida que adquiere constantemente nuevas dimensiones significativas, en las que lo monstruoso

ocupa un lugar destacado y festivo. En la vastedad de sus textualidades, Copi explicita un interés claro por hacer foco en las y los diferentes, disidentes cuya disimilitud los hace auténticos miembros de la comunidad de los desplazados de toda esfera normativa. Monstruos que atraviesan y constituyen su universo.

Cuando Alfredo Arias se radica en París para dedicarse de lleno al teatro y funda el grupo TSE, junto a varios otros artistas que por ese momento se autoexilian en Francia, se extiende la conformación de la identidad que se dio en llamar *argentinidad de Paris* (PLANTE, 2013). Aún en el exterior este grupo de argentinos exiliados no es ajeno a los avatares políticos de Argentina; por ejemplo, cuando en 1970 se estrena *Eva Perón* de Copi, un grupo de extremistas perturbados asaltan el teatro, entre otras cosas, porque Evita es interpretada por un hombre (el actor Facundo Bo). El atentado terrorista no deja heridos, pero daña la sala. El comando a cargo del operativo escribe en las paredes la curiosa leyenda "*Vive le justicialisme*". Como observan Trastoy y Zayas de Lima, dado que el texto dramático no lo explicita, esta opción de travestismo es una decisión conjunta de autor y director, ya que ambos están interesados en las posibilidades expresivas y simbólicas de este tipo de experimentaciones estéticas con el género (2006:106). La puesta en escena de Alfredo Arias¹⁷¹ se estrena en el teatro l'Épée de Bois. Alcanza un éxito inaudito a pesar de que los medios parisinos la descalifican.

Cuando se levanta el telón de *Eva Perón* (...), lo primero que dice Evita es: "Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?". Una pregunta semejante, llegado el caso, carece por principio de género asignado, y por eso Copi (*sin*

¹⁷¹ La producción es del Grupo TSE con escenografía a cargo de Roberto Plate y vestuario de Juan Stoppani. Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean-Claude Drouot, y Michèle Moreti son quienes interpretan a los personajes de *Eva Perón* de Copi.

señalar esa circunstancia en el texto, con lo cual queda como pura contingencia), hizo que el actor Facundo Bo representara a Evita en su estreno parisino en 1970 (...). En Buenos Aires el diario Crónica tituló "Inaudito: un actor hará de Eva Perón". Muchos años después, cuando Copi estrenó El mundial (1978), el mismo diario todavía recordaba: "Copi vuelve a ofender a Argentina" (LINK, 2009:384)

Tanto este texto, como muchos otros de la vasta producción de Copi, aún en el presente, siguen esperando ser llevados a la escena teatral argentina. Su producción teatral fue paralela y complementaria a su vasta y multifacética obra artística. Jorge Lavelli, amigo personal del dramaturgo, estrena varios de sus textos en Francia como por ejemplo: *El día de una soñadora* (1968) o *Las cuatro gemelas* (1973). Pero, a pesar de su circulación por diferentes países de Europa, la producción de Copi no fue contemporáneamente recibida en el país. El tardío derrotero de los estrenos teatrales de Copi en Argentina (sumado a las escasas publicaciones en castellano de sus textos dramáticos hasta hace relativamente poco tiempo), tiene por caso ejemplar a *Eva Perón* (1970), el cual demoraría muchos años en arribar a la Argentina. El estreno en Buenos Aires se concreta recién en el año 2004 en el marco de *Tintas Frescas*. Durante ese brevísimo festival, el sobrino de Facundo, Marcial Di Fonzo Bo, también interpreta a Evita (además de ser el responsable junto a Bruno Geslin de la puesta en escena). Pero, aunque breve y acotado a un público entendido, el evento de la escenificación de *Eva Perón* en Buenos Aires sucede por duplicado ya que, paralelamente, se estrena otra puesta con dirección de Gabo Correa y actuación de Alejandra Flechner¹⁷² como Evita. Ambas puestas en paralelo permiten visualizar dos opciones estéticas disímiles para llevar al personaje de Evita del texto a la escena; lamentablemente son pocas las personas que pueden asistir a esas

¹⁷² Actriz que ya había incursionado en Copi al interpretar a la enfermera, en la puesta de 1992 de Maricarmen Arnó y, años después, será parte de la versión operística de *Cachafaz, tragedia bárbara* (2012).

representaciones por el número sus reducido de funciones. El texto dramático espera su programación en algún teatro argentino.

Otro dato curioso es que las primeras puestas en escena que abordan la escritura de Copi lo hacen partiendo de textos no pensados, en principio, para teatro: nos referimos a la escenificación de *Las Viejas Putas* por Batato Barea (1987) (que posteriormente también es llevada a escena en una puesta a cargo de Miguel Pittier (1994)). La sucesión de estrenos argentinos de textos de Copi se completa con *La noche de Madame Lucienne* (título que se traduce para esa versión como *La noche de la rata* (1991)) dirigida por Maricarmen Arnó, en el teatro Payró. Al año siguiente, la misma directora lleva a escena *Una visita inoportuna* en la sala Casacuberta del Teatro San Martín a partir de una adaptación local ideada por Lavelli y sostenida por el representante de Copi en Argentina, Horacio Szwarczer¹⁷³. Más tarde llegan a los escenarios locales: *La Pirámide* dirigida por Roberto Villanueva (1995); la puesta que Alfredo Arias trae desde París sobre su versión dramatúrgica de la famosa tira cómica semanal de Copi, *La mujer sentada* (1998); *Le frigo (la heladera o un trozo de carne)*, con dirección de Javier Albornoz y Juan Andrés Ferrara (2004 y 2006); *El homosexual o la dificultad para expresarse*, dirigida por Guillermo Ghio (2005); y dos nuevas puestas de *Una visita inoportuna*: la de Gabriel Rappanella (2006-2007) y la de Stephan Druet (2009). Asimismo, *Cachafaz* se une a toda esta lista con tres puestas, a cargo de los directores

¹⁷³ Maricarmen Arnó tiene como primer motor la puesta en escena de *Una visita inoportuna*, pero se encuentra con la dificultad de que los derechos en Argentina los tiene Jorge Lavelli. Dado que no pudo montarla en el año 1991, elige llevar a escena, como dijimos, *La noche de la rata* y tener paciencia para llevar al escenario el texto póstumo de Copi. Dado que al año siguiente el proyecto de Lavelli no se concreta, sería finalmente Arnó quien estrene *Una visita inoportuna* en la sala Casacuberta del Teatro San Martín. Lavelli propone respetar el texto original, pero cambiando la locación de la acción por Buenos Aires. Horacio Szwarczer (representante de Copi en Argentina) le alcanza de ese modo la propuesta a Arnó, quien decide continuar con ese concepto y actualizar algunos referentes para hacerlos más comprensibles al espectador.

Miguel Pittier (2001-2003) y Guillermo Flores (2009) así como de la directora Tatiana Santana (2012-2013) y una versión de opereta, *Cachafaz, tragedia bárbara* (2012), con música del argentino de París, Oscar Strasnoy.

1.1.1) La Torre de la defensa, un texto exiliado

Aún así, muchos de sus textos siguen el periplo del exilio, metafóricamente hablando. Nos queremos enfocar en uno de ellos para abordar algunos aspectos de la propuesta de este autor *clave* para pensar desde ciertos *gestos queer* las intervenciones culturales. En su texto dramático de 1978, *La Torre de la defensa*, Copi logra deconstruir los ideales integracionistas comunitarios y resquebrajar las narraciones identitarias estables del género, así como otorgarle valor a la potencialidad política de las diferencias, reivindicando el tópico del *monstruo*. En ese camino, plantea un desmantelamiento del archivo de la historia teatral como herramienta debilitadora de la tradición canónica, sin dejar a un lado las críticas al contexto epocal parisino que utiliza como telón de fondo de su propuesta teatral. Se estrena en el Teatro Fontaine¹⁷⁴ recién tres años después¹⁷⁵ de su publicación.

¹⁷⁴ *La Tour de la Défense* (diciembre, 1981), Teatro Fontaine. Puesta en escena de Claude Confortes; decorados de Agostino Pace. El elenco estuvo integrado por Bernardette Lafont, Pierre Kalfon, Pierre Cementi, Rémy Germain, Salah Al Handari.

¹⁷⁵ Enmarcando estas fechas con las demás producciones teatrales de Copi en ese lapso temporal (1978-1981) se puede observar un contraste fuerte con el imaginario criollista de dos propuestas que se distancian, a primera vista, del texto en cuestión. El año en el que se publica *La torre de La Defensa* es cuando se concreta la puesta en escena de *La sombra de Wenceslao*; de igual forma que su estreno de 1981 es cercano temporalmente a la escritura de *Cachafaz*. A primera vista *La torre de La Defensa* difiere bastante de las otras dos, sin embargo, los tópicos nodales del autor están vivos en cada una de ellas. Tal vez la justificación de esa diferencia pase por una idea que Copi explicitara alguna vez: “cada pieza de teatro debe ser de naturaleza totalmente distinta a la anterior. Porque yo no tengo estilo, no cultivo un estilo” (TCHERKASKI, 1998:86).

El margen temporal entre la publicación del texto y su estreno señala, según la hipótesis de Daniel Link¹⁷⁶, una urgencia por intervenir en ese presente de fin de los setenta en relación a ese monumento que significa – para aquel entonces– el barrio parisino llamado *La Défense*. Como un símbolo del desarrollo del capitalismo en forma de excrecencia tecnocrática, esa explanada (hasta ese momento están construidas las torres de la llamada *primera generación* con de 42 x 24 metros y una altura obligatoriamente menor a cien metros) invita a Copi a proponer una crítica y un corrimiento del imaginario *moderno* que sus contemporáneos aplauden embelesados. No lo hace en cualquier momento sino que es muy oportuno: entre 1973 y 1977 fue cuando no se vende ni un metro cuadrado de oficinas en ese barrio. De modo que imagina el desarrollo de la acción dentro de un espacio agónico; de aquí que la temática de la muerte sea clave y atraviese todo el texto. La demora de la llegada a un escenario se podría explicar por esa crítica que plantea a la idea de progreso de sus contemporáneos parisinos¹⁷⁷. El texto hace foco en un sector social muy particular: las *locas* adaptadas a la vida de consumo (específicamente pone en cuestión la *normalización* que se está operando en la comunidad gay de su época, cuyos miembros consideran que la entrada en la vida confortable del consumo significa *integrarse*¹⁷⁸).

La intervención en el archivo del el campo teatral opera como una voz fuertemente crítica. Copi dialoga con la primera neovanguardia francesa y se

¹⁷⁶ Desarrollada en el seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria” dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

¹⁷⁷ “La fachada del capitalismo avanzado no es sólo el escenario de la pieza de Copi, sino su personaje central (...), y es por eso que Copi se apresuró a publicar una pieza (un fragmento de pensamiento) que habla de un momento crítico de su arco de desarrollo.(...) El objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de esa fachada, el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, del humanitarismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el fracaso de la era del cordero” (LINK, 2011:s/p).

¹⁷⁸ Piénsese hoy en la conformación de un “mercado gay” o los llamados “nichos de consumo gay”.

diferencia tanto de aquella como del grupo Pánico (al cual perteneció). No tiene intenciones de hacer *teatro de vanguardia*, pero es claro que tampoco se interesa por producir un teatro *mainstream*. En efecto, en su prólogo a *Una visita inoportuna*, Osvaldo Pellettieri vincula la dramaturgia de Copi a las corrientes de la *neovanguardia* europea señalando el lugar canónico de *La cantante calva* de Ionesco. Según Pellettieri, (1993) los nexos de la textualidad de Copi, que pone en crisis los postulados de un grupo de vanguardia “dominante”, con la dramaturgia francesa de ese período son evidentes por lo que considera que sería inapropiado ubicar a Copi en el entramado de la dramaturgia argentina (del mismo modo que nunca localizaría a Beckett en la dramaturgia irlandesa). Por nuestra parte, creemos que las fronteras acotan las posibilidades de lectura antes que enriquecerlas, aún más en un artista que se construyó caminando siempre por los bordes de toda demarcación. Por eso, en todo caso, preferiríamos los aportes de la comparatística teatral (DUBATTI, 2008).

Si nos remontamos aún más atrás en el tiempo, podríamos leer *La torre de La Defensa* en relación con tradiciones de largo aliento como la del *vodevil*¹⁷⁹. Si bien esto podría parecer un poco descabellado para la producción de Copi, no lo es tanto si se profundiza en su gusto por lo

¹⁷⁹ El vodevil era originariamente (entre los siglos XV y XVIII) un espectáculo de canciones, acrobacias y monólogos compuesto para el teatro de feria que incluían danza y música. Hacia el siglo XIX se transformó en una comedia de intriga, una comedia ligera sin pretensión intelectual. (PAVIS, 1998:510) Lo que luego se consideró *teatro de bulevar* fue parte de su cambio a lo largo del tiempo. El bulevar del crimen, muy presente en la Francia decimonónica, tuvo su máximo apogeo antes de la Segunda Guerra Mundial con sus dos caras: la cómica vodevillesca y la seria y psicológica. Lo que se entiende en la actualidad por *teatro de bulevar* “se especializa en las comedias ligeras, escritas por autores de éxito para un público pequeño-burgués de gustos estéticos y políticos absolutamente tradicionales, que jamás resultan molestas ni originales. El *bulevar* es a la vez el tipo de teatro, el repertorio y el estilo interpretativo que lo caracterizan” (442). Fueron autores de éxito en este género Roussin, Poiret, Feydeau, entre otros, quienes les dieron letra a actores afamados como Coquelin, Raimu o P. Brasseur. La acción sucede habitualmente en interiores burgueses. Pavis llega a sostener que “el bulevar es el *agit-prop* discreto de las personas bien situadas” (443)

desechado y los géneros residuales. En efecto, la escritura de *La torre de La Defensa* es contemporánea a la producción de la trilogía de vodeviles concretada por Fernando Arrabal (co-fundador del grupo Pánico¹⁸⁰), quien en esos mismos años los publica y estrena con el fin de discutir con quienes en ese momento critican¹⁸¹ su producción *meramente de vanguardia* que oculta una *incapacidad de crear otras cosas*. La respuesta de Arrabal es producir vodeviles canónicos. La publicación de esas tres obras en un tomo titulado *Teatro Bufo* es de 1977. Lo hace como gesto contra-crítico, aplicando las reglas canónicas del género: espacio interior burgués con puertas y salidas practicables, gradación de la intriga, *quid pro quo*, encuentros intempestivos y personajes de la clase burguesa que muestran las ridiculez de las normas morales de su propia clase de pertenencia con humor¹⁸².

Claro que las reglas del vodevil clásico no son las que operan en el texto de Copi de modo central ni podríamos enmarcar en ese género a *La torre...*; aún así, algunos elementos aparecen como herramientas en la construcción de la dramaturgia pero no conforman el eje del texto dramático. A diferencia de Copi, Arrabal recurre a un procedimiento en torno a una forma canonizada. Si en Copi funciona la idea de transmutar tradiciones antes

¹⁸⁰ “En 1962 se reunían en el *Café de la Paix* de París el español Fernando Arrabal (que acababa de abandonar el grupo surrealista hastiado del autoritarismo de André Breton), el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor, para fundar el grupo de acciones teatrales Pánico (en referencia al dios Pan o Baco, el flautista ebrio de las celebraciones colectivas), al que pronto se incorporarían Copi (recién instalado en París, donde moriría el 14 de diciembre de 1987), Víctor García, Jorge Lavelli y el cordobés Jérôme (*née* Gerónimo) Savary” (LINK, 2002: s/p). Sobre el español agrega “Arrabal, por su lado, incorpora a la estética del grupo la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán y las pesadillas de Goya” (s/p).

¹⁸¹ Por ejemplo, *Le tournant* de Françoise Dorin.

¹⁸² La reforma operada por Arrabal se vincula con la fricción de esa estructura al plantearle situaciones que cruzan la ideología política y la moral religiosa –tópicos poco habituales para el vodevil— en tensión tanto con la propia producción previa del autor, en oposición a los dramaturgos contemporáneos de ese tipo de teatro, y en abierto discurso crítico para con el franquismo.

que reformarlas, la reforma estaría del lado de Arrabal¹⁸³ en este caso y no del de Copi, a quien podemos vincular más con convertir una agrupación de elementos en uno nuevo (por eso, en su caso, hablamos de transmutación). En su dramaturgia algunos procedimientos del vodevil se conjugan con golpes de sorpresa, formas de comedia tragicómica, herramientas narrativas provenientes de la historieta y un humor desestabilizador de las convenciones. De modo que los elementos que a Copi le interesan del vodevil se anexan a los recursos técnicos que, de manera constante, utiliza en sus textos. Entre éstos se encuentran, por ejemplo, además de los que señalamos arriba, la velocidad narrativa, una ruptura de convenciones realistas y un humor constante “que oscila entre lo infantil y lo escatológico” (MUSLIP, 2009:5).

La historia en cuestión se desarrolla en un espacio único: un departamento con ventanales el piso 13 (ascensor impar) de una torre del barrio de *La Defensa* (ese barrio nuevo para la época, lujoso y muy moderno), ubicada frente a otra torre que contiene oficinas y, por tanto, se supone que está vacía. El espacio escenográfico permite ver la cocina y las puertas del baño, del vestidor y del pasillo del departamento. Toda la obra se desarrolla en ese espacio único. Es la noche del 31 de diciembre de 1976, durante los preparativos de la cena de fin de año. La idea de *final* del año y de la vida, que atraviesa tanto la historia narrada como a sus personajes, se plantea como tópico desde la primera escena de la obra, cuando Jean habla de su suicidio

¹⁸³ Vale agregar que F. Arrabal también tuvo su torre. A principios de 1975 escribió *La Torre de Babel* (que originalmente se titulaba *Oye Patria mi aflicción*); dos años después dirige este texto en San Pablo (Brasil) con la compañía de Ruth Escobar. Ese mismo año se estrena en España, con su título original, bajo dirección de Aurora Bautista. La puesta en escena francesa, a cargo de Jorge Lavelli, se concreta recién en 1979 con producción de la *Comédie Française*. Así como Copi trabaja sobre tópicos bíblicos en varios de sus textos, esta obra de Arrabal indaga sobre la Inquisición.

frustrado: a los 17 años, cuando tenía un revólver que le diera el padre debería, dice, haberse suicidado. Es Jean, también, quien al final conduce el auto que lo lleva hacia el suicidio al mismo tiempo que atenta contra la vida de los otros pasajeros que lo acompañan. Este imaginario suicida que abre y cierra la obra tiene un amplio desarrollo a lo largo del curso de la acción, ya que se repite en varios personajes y situaciones¹⁸⁴. Esta construcción de Copi no es ingenua, puesto que son evidentes, tal como veremos más adelante, las citas a la tradición teatral en torno del tópico¹⁸⁵.

Jean le ruega a Luc, que se quede a cenar, pero éste insiste con irse a las Tullerías a buscar *sexo express*, ya que hace nueve meses que la pareja no tiene sexo, si bien son muy liberales y abiertos sobre las prácticas y los encuentros sexuales de cada quien.

Daphnée, vecina de la pareja, utiliza la casa y el teléfono de Jean y Luc como si fueran suyos. Está drogada durante toda la obra, por lo menos es lo que ella repite constantemente al decir que tomó ácido. Se “enganchó” en el Mercado de las Pulgas a un árabe llamado Ahmed¹⁸⁶ y lo invita a la torre. El llega inmediatamente¹⁸⁷, ya que se encontró en el ascensor con “la

¹⁸⁴ En el segundo acto, por ejemplo, Daphnée roba el arma, y mete la cabeza en el horno para matarse. Un ejemplo más del texto dramático, vinculado, a su vez, con otro tópico propio de la producción de Copi, la reflexión sobre el trabajo y la creación artística. Micheline es escritora, y no encuentra un final para su novela. Jean le sugiere que el personaje se *suicide*, pero Micheline le responde: “Ah, no, ella es más bien del estilo mujer de su casa. Creo que va a volver con el marido” (59). Aquí lo creativo se mezcla con lo cotidiano, no se distancia de ello, el *continuum* arte y vida se mantiene vigente, y, otra vez, se renueva el tópico suicida de *La torre de la defensa*. Al mismo tiempo podría leerse este texto como intertextual en relación a *Casa de Muñecas* de Ibsen, que transcurre durante la Navidad y termina con el portazo de Nora abandonando la casa conyugal, aunque, versiones donde operó la censura tuvieron forzosamente que narrar el regreso de Nora arrepentida a hacerse cargo de sus hijos y sus deberes como esposa.

¹⁸⁵ Lo desarrollamos más abajo.

¹⁸⁶ El *chongo árabe* se llama “Ahmed” no sólo en ésta sino en todas las obras de Copi. Equivalente a este imaginario serían el cine y el teatro de Fassbinder que trabajan sobre el mismo estereotipo de época (sobre el *chongo turco* en Alemania).

¹⁸⁷ Excurso: esta llegada inmediata de Ahmed –que sería inconcebible en otro tipo de poética– en la propuesta de Copi no atenta en lo más mínimo contra el verosímil de la acción

travesti”¹⁸⁸ Micheline, quien estaba subiendo hasta el piso 13 con las compras del supermercado para preparar la cena. Ahmed va a ser leído como algo exótico y atractivo por el resto de los personajes, un objeto viril de deseo que pretenden conquistar tanto Daphnée como Micheline (principalmente).

El lenguaje que utilizan entre sí Jean, Luc, Micheline y Daphnée es constantemente agresivo. Todo el tiempo se echan unos a otros del departamento, pero, siempre están ahí. Estos cuatro personajes conforman una comunidad doméstica autodestructiva y son incapaces de gestionar otro tipo de vínculos en el interior de este pequeño núcleo que las y los constituye. A la vez, son solidarios entre sí, pero muy poco hacia el afuera. Este sería un posible anclaje de lectura para pensar en una crítica social que Copi estaría llevando adelante en esta obra, a través de la inacción que un conflicto *macro*, que afecta a muchas personas en la torre de enfrente, les provoca a ellas y ellos, quienes siguen enfrascados en sus problemáticas internas.

Luc, tratando de irse de la casa, se golpea la frente con la puerta del ascensor; Daphnée dice que quiso suicidarse, aunque él lo niega. Este hecho constituye el primer episodio de sangre de los muchos que poblarán la obra. Muy pronto, Jean se corta el dedo abriendo una lata de porotos. Micheline se

que avanza por *golpes de sorpresa*. En la detallada entrevista que le hizo el crítico y cineasta, Hitchcock define el *suspense* en oposición a la sorpresa dentro de un relato. “En la forma corriente de *suspense*, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay *suspense*” (TRUFFAUT, 1997:59) Por lo cual entiende el director que “(...) se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un *twist*, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota” (61). Trayendo a colación dicha diferencia podemos señalar que Copi evita construir una intriga de suspenso (teniendo los elementos para hacerlo) para elegir avances de la acción por medio de *golpes de sorpresa*. Por ejemplo, el cadáver de la hija de Daphnée está dentro de una valija que se muestra todo el tiempo pero de la cual ignoramos el contenido como público. En caso de que lo supiéramos con anterioridad al asombro que genera en los personajes su aparición, estaríamos ante una construcción del orden de lo que el cineasta llama *suspense*. No lo sabemos hasta el final, así, la revelación de la niña muerta funciona como un *shock* que sorprende al mismo tiempo a personajes y público. Como lo inesperado de la conclusión sazona el desarrollo, la sorpresa funciona.

¹⁸⁸ Las comillas refieren a la mutación que Micheline experimenta en el desarrollo del texto y de la cual hablaremos más abajo.

apena por los porotos llenos de sangre, pero Ahmed lo resuelve especificando que los comerán mezclando la sangre en la salsa de tomates, con la idea de que el color homologa las sustancias diferentes. Desde este momento arranca una seguidilla de acciones vinculadas con preparar comidas. Ahmed, el extranjero, posee un saber práctico, más vinculado con la naturaleza, que no tienen ni los demás personajes ni los habitantes de la ciudad.

Mientras asan el cordero cortan salchichón; Ahmed le da hachazos. El horno siempre está muy caliente, por lo que el cordero se quema. El asado cae al piso. Quieren comer el salchichón, pero está horrible. Micheline dice que se lo robó a las sirvientas. Se dan cuenta de que el salchichón no era tal, sino una especie de chorizo que requiere hervor. Nada es lo que parece en el mundo de *La torre de la defensa*.

Luc –que se acaba de duchar después del golpe en la cabeza– busca una *chilaba* que compraron en un viaje a Agadir. Al hacerlo, descubre el revólver, del que hablaba Jean al inicio de la obra, que éste reencontró días atrás, al visitar a su madre en Navidad. Jean dice que no está cargado, pero al guardarlo en el cajón de la cómoda el arma se dispara.

Daphnée sostiene que su hija, Katia, fue secuestrada por John, su marido, quien se fue a New York a visitar familiares llevándose a la niña. Ella insiste en hablar con su abogado a quien no puede encontrar. En un momento, cae desmayada. Al recuperarse pide hacer una llamada telefónica a Estados Unidos para hablar con John. Cuando corta declara que va a matarse. Luc le responde “Suficientes suicidios por esta noche” (COPI, 2011:69). Estallan fuegos artificiales en el cielo; los personajes salen a verlos y Daphnée intenta tirarse por el balcón, se golpea, queda dormida. Se sientan

a comer la salchicha/morcilla hervida pero, en ese momento, Micheline se descompone y va al baño, donde descubre, en el inodoro y como otro genial golpe de sorpresa del autor, una serpiente. Al decir de Muslip se trata de “lo trágico que irrumpe en cualquier escena de felicidad convencional” (2009:7). Ahmed le corta la cabeza a la serpiente. Daphnée los acusa de monstruos por matar a la serpiente. Luc ayuda a Jean a limpiarse la sangre de la serpiente que le salpicó, lo mete en la bañera.

La acción de limpieza de la sangre bajo el agua se transforma en sexo desenfrenado entre Jean y Luc. Mientras tanto Ahmed y Micheline intentan cocinar la serpiente a la cual rellenarán con cubitos del cordero asado/quemado, al que agregan los de la rata que encontraron en el interior de la serpiente. Ahmed que estuvo espiando a la pareja mientras tenían sexo es invitado por Micheline a dormir en su casa. Ahmed le respondió (como antes le había dicho a Daphnée) “Ya veremos” (74). En estos pasajes se observa cómo ese árabe, en el que todos proyectaban una virilidad heteronormativa, va dejando repetidas veces su identidad en suspenso¹⁸⁹. Esto es así hasta el momento en que comen la serpiente¹⁹⁰.

AHMED: Prueben eso, prueben eso, es el ano de la serpiente. (...) ¡Mirá qué elástico es el culo de la serpiente! (...)

MICHELINE: Ay, pero qué maniático. ¿Te gustan los culos hasta ese punto?

AHMED: A mí es lo único que me gusta. ¡No me gustan las mujeres, me gustan los chicos! (85)

¹⁸⁹ Otro de estos pasajes sería el momento en el cual Daphnée dice que se va a New York. Le declara su amor a Luc que la deja en el pasillo y cierra la puerta del departamento con llave. Se sientan a comer la serpiente que se quemó en el horno. “AHMED: ¿Sabés qué le pasa, Luc? Está enamorada de vos. Una vez que esté satisfecha, se va a ir. Eso te lo aseguro, si no te la cogés, no se va más./ LUC: No tenés más que cogértela vos mismo. ¡A vos te encantan las tipas!/ AHMED: Ah, no, eso no va. Se puede hacer coger por la humanidad entera, pero sólo te quiere a vos. Es como un antojo de chicos, ella es como mi sobrinita. Cuando quiere un juguete, si se lo compran, lo tira a la basura. Pero si no se lo compran se vuelve loca” (COP1, 2011:83-84).

¹⁹⁰ Adentro encuentran huevos que también comen. Y el corazón que es “el corazón de la serpiente” según Ahmed.

En esta lectura diacrónica del recorrido de Ahmed a lo largo del texto se evidencia una clara deconstrucción identitaria; posteriormente, aparece la desestabilización genérica de Micheline.

El tópicus del suicidio, que se hace recurrente en *La torre de la defensa*, opera intertextualmente interviniendo el archivo de la historia del teatro del siglo XX con dos textos absolutamente canónicos *La Gaviota* de Anton Chéjov y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams¹⁹¹.

Copi agrega un elemento de alto impacto: un helicóptero se estrella contra la torre de enfrente, con todas las consecuencias que esto implica y el posterior incendio que el hecho va a provocar. Esa catástrofe funcionará a partir ese momento como un plano paralelo y contiguo al de la acción principal.

¹⁹¹ El *acto II* comienza con el avistaje de una gaviota que entra por la ventana y se choca contra un mueble. Aquí la cita es explícita al texto dramático de Chéjov –obra en la cual hay un intento fallido de Treplev por quitarse la vida y que termina con la concreción de ese suicidio hacia el final del texto dramático. Si el jeroglífico de la imagen de la gaviota en el texto chejoviano se transmuta en variaciones sobre el mismo significante (a saber, el pedido de embalsamar una de estas aves a la que alguien por jugar le disparó en pleno vuelo, o el reiterado comentario de Nina autodefiniéndose como *gaviota*) en la textualidad de Copi opera como un significante más, que redundante en la zoología desplegada de *La torre de la Defensa* para contrastar el desarrollo de las ciudades con el mundo *natural*. Los personajes de Copi llevan la gaviota hasta la bañera. El animal grita. Buscan algo para darle de comer. Piensan darle caviar. Pero la gaviota se come el jabón del baño, se atraganta y muere. La segunda intervención en el archivo teatral es explícita aunque muy vedada para alguien que desconoce el hipotexto: *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En el final del texto de Copi una larga escena entre Micheline y Ahmed concluye la obra. Al comienzo y al cierre de la misma se cita el texto de Williams. Micheline se autodefine como mitómana, y la charla concluye: (...) MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégeme!/ AHMED: Acá estoy, Micheline, ¡no tengas miedo!/ MICHELINE: A veces, Dios llega tan de repente (127-128). Esta frase final de Micheline es, casi literalmente, la línea final del segundo acto de la obra de Williams que Blanche, esa entrañable mitómana que construyó Williams, le dice a Mitch. Si bien es cierto que Micheline y Blanche asumen que son mitómanas ¿por qué esto tendría que ver con el suicidio? Porque ese texto es posterior a una confesión que acaba de efectuarle Blanche a Mitch, en el marco de una escena romántica entre ambos, sobre la tragedia que para ella significó el suicidio de su jovencísimo marido Alan al que ella había descubierto en la cama con un hombre mayor y a quien bailando *La Varsoviana* ella le expresó su asco (lo que motivó que inmediatamente éste se escapara de sus brazos y se disparase). Al mismo tiempo la construcción que hace Copi de Micheline porta los caracteres de los dos personajes (Blanche y Mitch). En la obra del norteamericano es Mitch quien está preocupado por su madre cercana a la muerte preocupada por la soledad en que quedaría su hijo si no consigue pareja, y en *La torre...* es Micheline quien construye el mito de su madre.

John se comunica por teléfono desde Fontainebleau buscando a Katia (lo que pone en duda el supuesto secuestro de la niña por su padre). Daphnée no puede atender, de modo que Jean deduce por la conversación que la hija de ambos está muerta y que es Daphnée quien la mató. En la valija, que estaba a la vista, aparece, finalmente, el cadáver de la niña. Esta llamada de John permite que dudemos de todo lo dicho por Daphnée sobre su hija. Ahora Daphnée esgrime la versión de que su hija se encerró sola en la heladera; argumento que cae apenas se descubre una herida de bala en la nuca de Katia.

Llega John y todos se preparan para ir a la comisaria con el cadáver. Daphnée los amenaza con el arma y sale. Por el ruido de un disparo se da cuenta de un nuevo intento de suicidio, que sólo logra lastimarle la garganta. La gaviota revive. Se echa a volar alrededor de la torre de enfrente que se incendia. Como Ícaro, va hacia aquello que quema (al igual que lo harán ellos muy pronto). Daphnée, Luc y John salen con Katia en el vehículo que conduce Jean. De igual modo, entonces, como la gaviota vuela hacia el fuego, o como el helicóptero se insertó en la torre provocando la catástrofe, Jean desvía el auto y se dirige a toda velocidad hacia la torre en llamas. El suicidio se transforma en asesinato, así como un 'pase' transformó a Daphnée en filicida inconsciente. La obra se abre y concluye con la idea del suicidio expresada como un deseo nostálgico de Jean y culmina como una acción de este personaje que involucra a tres personas más: John, Daphnée, Luc.

(...) AHMED: Mirá el auto, allá. ¡Pusieron a la chiquita Katia en el portaequipajes!
¡Subieron todos! El que maneja es Jean.

MICHELINE: Mejor, es el único que mantiene la cabeza fría. (...) ¡Ay, Ahmed, Ahmed, el auto enfila para la torre a toda velocidad!

AHMED: ¡Se mete adentro, puta que lo parió! ¡Se queman! ¡Se queman! ¡Están todos muertos! ¡Están todos muertos!

MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégeme! (...) (128)

Juego de cajas que se contienen unas a otras, puesta en abismo de los propios tópicos de su obra, procedimiento que si aquí es una suma de detalles, se convertirá en el eje central de la dramaturgia de *La noche de Madame Lucienne* (COPi, 2011:129-169).

Se trata de una fiesta occidental donde Copi, una vez más, torna lo cotidiano en extravagante y viceversa. Su teatro parte de una idea de profanación: toma símbolos considerados sagrados para dismantelarlos. Las referencias a imágenes de la Biblia están particularmente presentes en este texto: sus personajes comienzan comiendo un cordero que luego será embutido en otra figura bíblica, la serpiente. A su vez, esta última imagen no se agota ahí, sino que remite, además, a algo anterior: la serpiente es un monstruo de las profundidades previo al nacimiento de los dioses (Monstruos ctónicos). Lo monstruoso más primitivo ingresa por los caños; lo más primitivo se mezcla en el capitalismo más avanzado, en *La torre de La Defensa*, que es la podredumbre del capitalismo, Grecia desmoronándose. Rellenada con el cordero de Dios. Es una imagen decisiva: lo infernal y lo celestial (el cordero, imagen que representa la divinidad). A todo eso se le adiciona la rata: donde vemos que el motivo no sólo tiene un valor semántico interior al texto, sino una suerte de garantía de que esos textos nunca serán parte de lo más exquisito de la cultura. La rata vuelve a este texto irrecuperable. Y por si la rata fuera poco, la niña muerta.

La serpiente se describe en el texto como algo salvaje con dos orificios una boca y un ano. Eso se relaciona de modo directo con el tubo digestivo y su posibilidad de embutir y transformar la comida en alimento y detritus. No es casual que en la obra también aparezca un embutido (salchichón) que, al

no estar cocido, no es comestible. De igual forma, la serpiente tiene una capacidad ilimitada para recibir relleno (la embuten con cordero, con una rata, con un huevo). En este sentido, es interesante pensar la serpiente como jeroglífico que remite al ano y su capacidad de embutir y dar placer, al mismo tiempo que enlaza la idea del placer de la comida con el placer sexual –idea que se desprende del propio texto de *La torre de La Defensa*.

Desde una perspectiva *queer*, la filósofa Beatriz Preciado piensa que “en el hombre heterosexual, el ano (...) es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009:136-137). Tanto la serpiente como el ano constituyen significantes plagados de sentidos abyectos de diferente orden. Vinculados con lo pecaminoso para la sociedad cristiana generan *fobias* y *asco*. El ano abierto, siguiendo a Preciado, le hace batalla a la heteronormatividad.

Por eso vamos a insistir con lo sagrado: todos los personajes pasan por el baño o por la ducha. La serpiente aparece dentro del inodoro en el baño, exactamente en ese espacio que funciona en *La torre de La Defensa* como lugar iniciático, que opera como lugar donde se transforman las personas y presenta carácter bautismal. Por esto no sólo es un ritual de pasaje de un año a otro, sino una especie de bautismo colectivo. De modo paralelo, el horno, aquel lugar donde la comida se transforma, en la obra de Copi, es un lugar incineración, un infierno. El horno siempre está muy caliente y todo lo que allí entra sale quemado. El carácter que se imprime en el paso por el agua o por el fuego (baño/horno) se repite sucesivas veces en

el texto mostrando que la transformación más sagrada se torna, aquí, profana. Copi bendice a sus monstruos y, en ellos, a todos los monstruos.

Un pasaje nos permite escudriñar más de las potencialidades *queer* del texto:

MICHELINE: (...) vivo en un cuartucho en la calle Monsieur-le-Prince. Me visto de mujer sólo para salir a la noche.
AHMED: ¿Cómo, vos también vivís en Monsieur-le-Prince?
MICHELINE: ¿Por qué, vos también?
AHMED: Sí, me mudé ayer, mi cuñado me encontró una pieza.
MICHELINE: ¿En qué número?
AHMED: Treinta y uno.
MICHELINE: ¿Entonces sos vos el árabe que se instaló ayer?
AHMED: ¿Vos sos el chico de anteojos que me ayudó a subir el colchón?
Micheline corre a buscar sus anteojos
MICHELINE: ¡Soy yo!
AHMED: ¿Y me habías reconocido?
MICHELINE: ¡Ah, no, soy totalmente miope!
AHMED: ¡Es el destino entonces!
MICHELINE: ¿Me preferís como hombre o como mujer?
AHMED: Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer.
MICHELINE: ¡Ay, querido, te adoro! (...) (Copi 127-128)

Copi critica la cristalización de las identidades con esta obra, las toma en solfa para hacerle una crítica a su carácter fijo, estable y normativizado.

María Moreno sostiene que la réplica de Ahmed muestra jocosamente un procedimiento cuyo objeto es desilusionar la pregunta con la respuesta sobre un detalle. “La pregunta genera la inquietud sobre que haya alguien que pueda ser hombre y mujer al mismo tiempo (...), la respuesta pasa por alto esa posibilidad y responde desde la convención: anteojos para el hombre, peluca para la mujer, por otra parte atributos artificiales. El género es una cuestión de accesorios, dice Copi –leído por Daniel Link— (...)” (2010:1).

Esta deconstrucción *Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer* también se observa en el nombre Micheline/Michelin donde una sola letra cambia el género. Este sería un posible lugar de lectura para

considerar, porque Copi “salva” de esta muerte a Micheline y Ahmed. Ambos juegan a las apariencias conscientemente. Ambos muestran una imagen de sí conscientemente construida durante todo el devenir escénico. Pero, fundamentalmente, lo hacen no para ocultar nada de sí mismos sino porque se corren de una identidad fijada y cristalizada y, antes bien, pueden adaptarse a jugar el rol que elijan más allá de lo que los demás proyecten sobre ellos. Por eso insistimos con esa imagen que los demás ven proyectada en Ahmed al comienzo del texto.

Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas tan “importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales sino desde una ética trans: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruosos”, proclama *Cachafaz*, el sainete de Copi). Es sólo una cuestión de accesorios. Masculino/Femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas” se lee en *El Uruguayo*. (LINK, 2009:383)

Estamos en el campo de la pura inmanencia: ¿qué es ser hombre, qué es ser mujer? Tener el accesorio correspondiente, eso es lo que define el género para Copi. Una cuestión accesoria (y de accesorios). Así se enuncia una determinada política del disfraz. Lo monstruoso que tiene la obra coloca esas identidades en el lugar de lo imposible. Carece de toda posibilidad para ser comprendido como un trascendental y queda en un plano de inmanencia pura.

Este posicionamiento que hacen los textos de Copi va a la vanguardia para su época en lo que respecta a la reflexión sobre el sistema sexo-genérico hegemónico.

1.2) Puig, emergente literario de los sesenta

Manuel Puig reside muchos años fuera del país, especialmente desde 1973 luego de recibir varias amenazas de muerte. Transita por Roma, Londres, Estocolmo, Nueva York, Río de Janeiro y México (donde muere en 1990). Su labor como dramaturgo, que se desarrolla por completo en el exilio, arranca con la escritura de comedias musicales como *Amor del bueno* (1974) y *Muy señor mío* (1975). Luego, la escritura de sus textos dramáticos se concreta durante la década del ochenta: *El beso de la mujer araña* (1980), *Bajo un manto de estrellas* (1981), *Misterio del ramo de rosas* (1987), *Tango de la medianoche (Gardel, una lembrança)* (1987), *Un espía en mi corazón* (1988) y *Triste golondrina macho* (1988).

En el prólogo a la edición del *Teatro Reunido* de Manuel Puig, Jorge Dubatti caracteriza la *teatralidad no-teatral* que emerge en los textos dramáticos de Puig y que coincide, a la distancia, con las investigaciones que los nuevos teatristas argentinos están realizando simultáneamente en el país. Afirma que “frente a la caída de los discursos de autoridad generada como reacción a la dictadura y a la maquinaria asesina del Estado, desde el desamparo que genera el fin de los modelos de protección paternal, se multiplica ya en los primeros años de los ochenta la búsqueda de formas narrativas teatrales alternativas” (2009:10-11).

Hasta el presente, las puestas en escena de sus textos dramáticos son escasas en la Ciudad de Buenos Aires; entre ellas se pueden enumerar: *Misterio del ramo de rosas* (2006) con dirección de Luciano Suardi, con actuaciones de Dominique Sanda y Cristina Banegas; *Bajo un manto de*

estrellas (2013) interpretada por Adriana Aizenberg, Pompeyo Audivert, Paloma Contreras Manso y María José Gabin, con dirección de Manuel Iedvabni y *Triste golondrina macho* (2013), dirigida por Guillermo Arengo y Blas Arrese Igor, con actuación de ambos directores junto a las actrices Romina Gaetani, Monica Raiola y Julieta Vallina. Si bien todavía algunas de sus propuestas dramáticas esperan llegar a los escenarios porteños, muchos de sus textos de narrativa fueron material textual para puestas en escena recientes, tal el caso de *Impalpable* (2011) con dramaturgia de las tres actrices, Malena Schnitzer, Elisa Bressán, Catalina Alexander, junto a los dos directores, Ignacio De Santis y Sergio Calvo.

Párrafo aparte merece la versión teatral de 1980 de la novela *El beso de la mujer araña*; escrita en 1976, se estrena en la sala Escalante de la Diputación de Valencia el 18 de abril de 1981, con las actuaciones de Pepe Martín como Molina y Juan Diego en el personaje de Valentín y, casi simultáneamente, sube a escena en Río de Janeiro con dirección de Iván Alburquerque y actuación de Rubens Correa. En 1983, se representa en México, bajo la dirección de Arturo Ripstein, con actuaciones de Héctor Gómez (Molina) y Gonzalo Vega (Valentín) y, al año siguiente, se estrena en el teatro Gamboa de San Salvador de Bahía, con dirección de Eduardo Cabús y la actuación de Nilton Castro (Molina) y Paulo Dantas (Valentín). Otros países donde se representa son España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Paraguay y Suecia. En abril de 2007 se repone en Londres con dirección de Charlotte Westera y las actuaciones de Will Keen (Molina) y Rupert Evans (Valentín). En octubre de 2008, sube a escena en Perú bajo la dirección de Chela De Ferrari, en el teatro La Plaza ISIL con las actuaciones de

Paul Vega (Molina) y Rodrigo Sánchez Patiño (Valentín). El texto dramático se publica en España junto a *Bajo un manto de estrellas*, en 1983, año en el cual llega a Buenos Aires, con dirección de Mario Morgan y actuaciones de Osvaldo Tesser (Molina) y Pablo Alarcón (Valentín). En Argentina, se lleva a escena, también, la versión musical¹⁹², dirigida por Harold Prince, en 1995. En 2009, la adaptación teatral de Puig se presenta en Buenos Aires, dirigida por Rubén Szuchmacher, con actuaciones de Humberto Tortonese (Molina) y Martín Urbaneja (Valentín).

Sobre este texto dramático permítasenos aportar algunas consideraciones. *El beso de la mujer araña* transcurre dentro de una pequeña celda de la cárcel de Villa Devoto y se sostiene por las acciones de sus dos únicos personajes (Molina y Valentín) y una extraescena construida desde el plano sonoro. Con esta singular economía de recursos escénicos, el texto dramático plantea, en una sucesión de nueve cuadros, una relación de encuentro entre estos dos hombres.

Carla Marcantonio, analizando los personajes centrales de la novela homónima de Puig reflexiona:

Molina y Valentín no se desvían significativamente de las normas de género dominantes. El homosexual afeminado de Molina no es menos estereotípico que el macho revolucionario de Valentín —ambos pertenecen al mismo sistema de representación dominante, pese al hecho de que uno de los personajes constituya su margen sexual y el otro, su margen político—. Puede decirse, pues, que el contexto queer de *El beso de la mujer araña* está constituido no tanto por la acción diegética en la que se desplazan los personajes y la línea histórica del relato como por los espacios que se abren, casi como una suspensión, en las narraciones que Molina le ofrece a Valentín de las películas que ama (2008:32)

¹⁹² Nos referimos a *Kiss of the Spider Woman* (1992) con música de John Kander y Fred Ebb y dramaturgia de Terrence McNally, basada en la novela de Puig. La versión estadounidense se representa en el West End (1992) y en Broadway (1993). Un par de años después llega a Buenos Aires y, en 2011, a Melbourne.

Un aspecto central del proyecto teórico *queer* es la desestabilización de las construcciones normativas del género y la sexualidad. Creemos que esta observación de la estructura de la novela también se aplica a su versión teatral, ya que, si bien los relatos de las películas que hace Molina se reducen, Puig elige hacer foco en una narración en particular que se continúa en uno y otro cuadro de la obra. Considerando que los primeros cuatro cuadros del texto se desarrollan como una sucesión de noches en la cárcel y que lo que *distrae* a los personajes del encierro en el que están es el relato del recuerdo de los films que Molina vio, la referencia literaria a *Las Mil y una noches* es clara y, como en dicho texto, la *puesta en abismo* de lo que esas narraciones escenifican permite una resignificación de lo que sucede en escena. Como señala también Marcantonio: “todos/as los que miran y son mirados/as están en sus propias jaulas, incluyendo a los dos prisioneros, Molina y Valentín. La visibilidad es, pues, presentada como algo que produce encierro” (36). Así como la historia narrada por Molina comienza con una mujer particular mirando a una pantera encerrada tras los barrotes de su jaula en el zoológico, la obra se inicia, justamente, con el comentario a dicho relato:

Molina: A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Muy joven, el corte de cara... más redondo que ovalado, terminando en punta, como un gato.

Valentín: ¿Y los ojos?

Molina: Casi seguro que verdes. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que estaba en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo barullo con la hoja de dibujo, la pantera la vio.

Citamos este pasaje porque la primera línea de la obra enmarca un *topos* fundamental respecto de las definiciones de género. Si éste está en disputa, la afirmación de Molina, como así también sus posteriores auto-designaciones como *mujer* no hacen más que confirmarlo: *A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas*. La rareza, lo *queer* de esta mujer llamada

Irena sería su capacidad de mutar en pantera, de transformarse. Y en segundo lugar, el tópico de la metamorfosis es el que señaló también Marcantonio: “La insistencia de Puig en la inestabilidad y la mutabilidad de las superficies revela su desconfianza de las identidades estables y fijas” (38). Molina, que se autodesigna mujer, cambia su estatuto identitario a lo largo del texto.

Inclusive, desde el punto de vista de lo morfo-temático, *El beso de la mujer araña* se estructura también mediante la transformación. Al final del cuadro sexto, en el cierre del primer acto, una conversación en *off* entre Molina y el director de la cárcel transforma la lectura de sus acciones en los cuadros precedentes y renueva la manera de mirar las que desarrolla en las escenas sucesivas. Manejando con maestría esta situación, Puig defrauda nuevamente las expectativas más ingenuas, cuando, en el segundo acto, Molina abandona su rol de informante en pos del amor que siente por Valentín.

A partir de elementos provenientes de un determinado imaginario de la práctica política de las décadas del sesenta y setenta, semejantes a los analizados previamente en *Hablemos a calzón quitado* (1970), Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1980), a diferencia de Guillermo Gentile, construye una propuesta que aborda la disidencia sexual desde un posicionamiento ideológico contrastante con aquel material, ya que no la patologiza ni la reduce a una mera metáfora política; antes bien da cuenta de sus potencialidades como agente para el cambio social, en tanto posicionamiento *nuevo*. Diez años antes, la experiencia didáctica de transformación que construye Gentile apunta a una metamorfosis existencial

vinculada al cambio voluntario y consciente del individuo. Un trabajo sobre sí, a partir de dejarse llevar por la guía de alguien que, supuestamente, *sabe más*. La revolución que plantea Martín, no es social, porque la única revolución posible es la que sucede en el interior del ser humano. Por el contrario, la revolución por la que Valentín está preso, en *El beso de la mujer araña* (1980), supera siempre a los *individuos*, porque apunta a transformar a la sociedad. La causa es mucho mayor que los sujetos según su discurso. Ahora bien, dentro del antagonismo inicial en el que Puig pone a sus personajes, se evidencia un proceso de diálogo con el otro que lleva a la transformación mutua. Y ésta es una de las grandes distancias que tienen los textos de Puig y Gentile. El revolucionario de Gentile no sufre transformaciones. Puig, en cambio, se preocupa de mostrar las contradicciones de Valentín, de hacer verosímil su humanidad, capaz de transformarse y de aceptar la diferencia; hasta llega a enunciar que se vio atrapado en la red de la *mujer araña* que Molina significó para él.

Roberto Echavarren explica algunos rasgos, propios del contexto donde *El beso de la mujer araña* se sitúa (y donde Manuel Puig se construye como autor)

La figura de la "loca", en el contexto rioplatense, está representada por Molina (...) y a pesar de que entonces ya estaba en boga el ejemplar de gay supermacho, el personaje (...) corresponde a una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la "loca" clásica y trágica, destinada a enamorarse de un hombre "verdadero", un heterosexual" (ECHAVARREN, 1998:247)

Esto nos permite visualizar la idea de que, así como el texto de Copi antedicho es de avanzada para el momento de su intervención parisina, de forma semejante pero en sentido inverso, el texto dramático de Puig de 1980

evoca una homosociabilidad pretérita. Echavarren delimita la idea que seguimos afirmando:

nos vemos forzados a reconocer dos niveles en la concepción de sí que tiene Molina: en uno es un homosexual identificado con una mujer, en otro, que no me atrevería a calificar de más profundo, pero que tiene que ver con las intensidades de una experiencia erótica y amorosa, se levanta la otra tapa, una situación inesperada para el propio personaje: yo es otro, es el otro, no es nadie, no tiene identidad, es un vapor (ECHAVARREN, 1998:255).

A partir de esta observación es que el investigador puede proponer su dicotomía “identidad versus vapor” (1998). De este modo, así como Puig anticipa los primeros pasos hacia la desestabilización de las superficies identitarias (pero anclado en personajes que encarnan, durante la mayor parte del tiempo, identidades fijas) Echavarren, en su idea de la vaporización, avanza hacia la teoría *queer* (si bien en el momento de escritura de aquel estudio no la abraza). En el texto dramático podríamos observar dos fragmentos que ejemplifican la lectura reseñada. En el primero se evidencia el primer nivel que describe Echavarren.

MOLINA: Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida.
VALENTÍN: ¿A vos te gustaría eso?
MOLINA: Es mi sueño (...)
VALENTÍN: En el fondo sos un señor burgués
MOLINA: Una señora burguesa
VALENTÍN: Si fueras mujer, no querrías eso.
MOLINA: Lo único que querría es vivir al lado de un hombre maravilloso toda la vida. (PUIG, 2009:33)

Y, luego del encuentro sexual entre ambos personajes, aparece este segundo ejemplo que da cuenta del otro nivel al que refiere el crítico

VALENTÍN: No hables, por un ratito....
MOLINA: Es que siento... unas cosas tan raras... Sin querer me llevé la mano a la ceja, buscándome el lunar.
VALENTÍN: ¿Qué lunar? Yo tengo un lunar, no vos.
MOLINA: Ya sé, pero me llevé la mano a la ceja... para tocarme el lunar.... que no tengo.
VALENTÍN: Callado, quedate callado un poquito.
MOLINA: ¿Sabés que otra cosa sentí?, pero por un minuto nomás...
VALENTÍN: Hablá, pero quedate así, quietito.
MOLINA: Por un minuto solo, me pareció que yo no estaba acá... ni acá ni afuera
VALENTÍN: ...
MOLINA: O sea que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos. (PUIG, 2009:61)

Ambos ejemplos son gráficos en relación al dicotómico planteo de Echavarren, identidad versus vapor, aunque, a nuestro entender la desestabilización de la propuesta de los personajes en los textos de Puig funciona como una intuición, como algo premonitorio que no sucede, en efecto, en el presente del desarrollo dramático.

A su vez, una aclaración de Echevarren nos lleva a un dato biográfico de Manuel Puig que no deja de ser menor para el recorrido del presente capítulo. Sostiene que la inspiración para la escritura de la novela *El beso de la mujer araña* refiere a ciertos hechos del contacto de la militancia partidaria con homosexuales; “según testimonio de Silvina Walger, los montoneros ejecutaron a dos compañeros homosexuales por considerar que *todos* los homosexuales eran —según la jeringoza— “apretables”. Por su parte, el ERP denunció con horror que sus militantes eran reclusos en las mismas celdas que los homosexuales” (ECHAVARREN, 1998:251). Claramente, esto se observa en el texto en cuestión que, si bien habilita ese segundo nivel desestabilizador está impregnado de un imaginario anticuado para fines de los setenta en relación a la sociabilidad gay en Buenos Aires. Ese mismo imaginario es que despliega Puig en la novela *The Buenos Aires Affair* (1973).

Sólo en este sentido de la reconstrucción de un clima de época que ciertos textos siguen evocando décadas después es que nos interesa incorporar algunos datos biográficos de Manuel. Si bien las entrevistas que publica Armando Almada Roche no son consideradas como fiables por el hermano de Manuel Puig, Carlos, allí se nos presenta al autor afirmando una iniciación sexual temprana donde su identidad gay aparece clara desde la pubertad. También en esas entrevistas se describe a un tal Angelo, amante

italiano de Puig cuando apenas llega a Roma¹⁹³. Según este periodista, la descripción que realiza Manuel de sus vivencias sexuales de juventud versan así:

Fueron años muy duros, llenos de tristeza también. En mis tiempos era muy duro levantar un tipo en la calle. Estaba la policía para reprimirte. La sociedad te vigilaba y marginaba ferozmente. A veces los tipos que levantabas terminaban robándote y moliéndote a palos. (...) El riesgo que corría un homosexual en los años sesenta era muy grande. Teníamos que vivir escondidos reprimiendo nuestra sexualidad, fingiendo hasta con los amigos (ALMADA ROCHE, 1992:98)

Según su amiga y biógrafa, Suzanne Jill Levine, a la vuelta de su primer periplo europeo Manuel intenta hablar de su identidad sexual con sus familiares más allegados pero no quieren escucharlo demasiado. En la entrevista con Almada Roche, Manuel afirma: “Todos los padres, al principio, a pesar de aceptar la condición de sus hijos, se sienten frustrados. Yo creo que la frustración y el dolor son más grandes para ellos al saber que la sociedad va a desplazar y marginar a sus hijos” (138).

El recorrido de las cartas dirigidas a su familia (publicadas en dos tomos que recorren desde 1956 a 1962 el primero (2005) y desde 1963 a 1983 el segundo (2006)) no permite, en ningún momento, aseverar nada respecto de la vida sentimental de Manuel pero cotejando con otras fuentes, lo que aparece a trasluz es un disimulo constante de su identidad sexual hacia su círculo íntimo. Se percibe un respeto por la sensibilidad de sus padres ante quienes no expresa de modo escrito nada explícito vinculado a ello; se evidencia una operación de disimulo u ocultamiento, un teatro de entrecasa para espiar desde el closet.

¹⁹³ “En mi primer viaje a Italia conocí a Angelo, un muchacho de 30 años, un adonis. Me enamoré de él, de ese país. Italia era entonces, y sin duda aún lo es, un paraíso en que las prostitutas y los homosexuales de todas partes del mundo alquilaban o compraban a una mujer, un joven, un hombre o un travesti. Al principio no me di cuenta de su carácter extraño ni de su belleza. (...) Me enamoré de Angelo y sufrí mucho” (ALMADA ROCHE, 1992:77).

A pesar de todo ello, su disimulo de las cartas familiares, por fortuna, no es similar en su vida diaria ni en su producción literaria. Según afirma Jill Levine, por ejemplo, la homofobia que Puig soporta de joven en Buenos Aires figura de modo destacado en *The Buenos Aires Affair* (1973), tercera novela del escritor. “La trama saltaba los años 50 —correspondientes a la carrera temprana y la historia sexual de Manuel— y seguía a través de la agitación política de fines de los 60 y principios de los 70” (LEVINE, 2002:82-83). Esto no quiere decir que su producción fuera enteramente autobiográfica ni mucho menos. Tampoco le quita potencia que algunos elementos, en efecto lo fueran¹⁹⁴. Lo que ensalza su talento es la capacidad de transformar situaciones vinculadas con la sexualidad humana en su espectro más amplio en metáforas de otras situaciones socio-políticas. Así, Levine analizando sus novelas puede señalar que “A través de la relación sadomasoquista de sus personajes Leo y Gladys, alter egos masculino y femenino de Manuel, psicoanalizaría el nudo inextricable del fascismo argentino y la represión sexual” (83).

2.) Poyecciones, paradojas y desafíos

A partir de lo que venimos analizando, buscamos, ahora, poner en diálogo materiales diversos (distantes espacial y/o temporalmente) con el objetivo de ver las aproximaciones respecto del abordaje de las sexualidades

¹⁹⁴ Sobre *The Buenos Aires Affair* Levine describe lo siguiente: “El encuentro de Leo con el homosexual sin nombre fue no sólo forraje para las páginas policiales: fue la fábrica definitiva que a la vez aterrizzaba y fascinaba a Manuel atraído, a los 20 años, a citas riesgosas en los ómnibus y las calles recorridas por la policía de Buenos Aires. Manuel era una “gran reina” atraída por el sexo anal y los hombres duros de penes grandes: obsesión descrita en gráfico detalle en *The Buenos Aires Affair*” (2002:83).

disidentes para acercarnos a ciertos sucesos de nuestro presente. Dado que el lapso temporal desde los sesenta a la actualidad es extenso vale aclarar que, de ninguna manera, pretendemos agotar los hechos teatrales acaecidos en esos años; en futuros trabajos se podrá enumerar y analizar con profundidad sobre éstos. Nuestra intención, en todo caso, es poder dejar constancia de algunos conceptos en torno a las transformaciones operadas desde aquellos años sesenta hasta el presente.

En ese sentido, observamos, a grandes rasgos, proyecciones de ciertos sucesos de los años sesenta en las producciones en el exilio de Copi y Puig. A la par, estos procesos de mutación no están exentos de paradojas, por tanto exigen de nuestra reflexión para ver sus singularidades, tal el caso de lo que denominamos como homonormatividad, idea que ya Copi se encarga de criticar, pero que llega al presente con nuevas aristas. Asimismo, creemos importante puntuar algunos desafíos del presente y hacia el futuro en lo que respecta a las cuestiones abordadas en esta tesis, en especial a los estudios *queer* que la atraviesan.

2.1) Proyecciones: desde el travestismo tematizado y cuestionador hacia el activismo trans en escena.

Si bien, como hemos visto, muchas propuestas escénicas logran cuestionar el binarismo genérico, tal el caso de Reina en *Ejecución*, también pudimos observar que en *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile se liga al travestismo con la delincuencia y la patología, reforzando el contexto epocal reaccionario. La propuesta de *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac es más novedosa y transformadora sobre este punto que la de

Gentile, aunque no critica (ni menos aún ataca) al heterosexismo dominante. Estos dos textos construyen metáforas políticas antes que propuestas reflexivas sobre las sexualidades disidentes, pero no dejan, por ello, de operar en un sentido patologizante. El protagonista de *Un trabajo fabuloso*, harto de la miseria en la que vive en su familia heterosexual y normalizada, se ofrece como prostituta y brinda *diversiones fuertes* a extranjeros *curiosos*. Para ello, modifica las marcas genéricas y adecúa su esquema corporal, su conducta, su discurso y su psicología de hombre de barrio, de jefe de la barra brava de San Lorenzo de Almagro, a la performance de “Tatiana”. “Pero no basta ya travestirse para triunfar (...) Francisco deberá dar un paso más, definitivo e irreversible, hacia el transexualismo que le prometen las hormonas y la cirugía especializada” (TRASTOY Y ZAYAS DE LIMA, 2006: 10). A nuestro entender, lo curioso de esta textualidad es la carencia de decisión de su transformación. Luis Ordaz, por su parte, afirma del texto que tiene “una primera parte original y estupenda (consta de dos), hasta quedar en pie un desamparado antihéroe forzado a resolver los conflictos absurdos de una realidad perversa que lo conduce a proceder grotescos” (1991: 43). En el mundo realista construido por Halac, las acciones de Francisco se leen ajenas a ese mundo. En este sentido, los demás integrantes de la familia interpretan como *locura* lo que, en la visión de Francisco, podría ser un agenciamiento micropolítico, pero que carece de la autoconvicción para serlo. En segunda instancia, el autor se evidencia escaso de herramientas para vencer las barreras del esencialismo y el patriarcado heterosexista en el que está inmerso su propio texto. Hay dos tipos de mujer que circulan en este discurso: el de Lidia, esposa madre y ama de casa; y el de Tatiana, una

prostituta. El único modo de ganar de dinero para salir de la miseria en la que viven como familia es prostituirse. Pero claro, desde el paradigma en el que está inmersa esta obra, es imposible que “eso” lo haga un hombre: el machismo de Francisco supone que, para ofrecer *emociones fuertes* a los turistas aburridos, sólo se puede ser mujer. Habrá que ser una prostituta travesti, un trabajo fabuloso. A la manera de los héroes trágicos, como Edipo que actúa sin saber, el antihéroe de Halac no tiene consciencia de su potencial agenciamiento sólo responde como actor fatal de un destino preasignado. Así muere, trágicamente. Así, también Halac, mata toda potencialidad transformadora de la textualidad.

Asimismo, también hay casos recordados de travestismo femenino en el teatro de las últimas décadas. *Y a otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina resulta destacable en este sentido. El *cross-dressing* femenino se conforma en un artificio para el distanciamiento crítico cuando esas actrices interpretan hombres, típicamente porteños, que versan sobre las mujeres desde una visión machista y misógina. En la puesta en escena de Alberto Ure de *El padre* (1990) de August Strindberg, por otro lado, también aparece un cuestionamiento semejante planteado desde las opciones que opera el director. El elenco íntegramente femenino interpreta todos los personajes; en los roles masculinos, las actrices lucen largos vestidos negros de soirée muy sugerentes. El efecto de travestismo lo da la superposición de los significantes visuales, cargados de una turbadora sensualidad, y los significantes lingüísticos, que mantienen las marcas de género (TRASTOY Y ZAYAS DE LIMA, 2006:108). Vale recordar que esto ocurre en la misma temporada en la cual Ure pone en escena su singular versión de *Los invertidos*

de José González Castillo, revalorizando con vigor la mostración de las travestis que aparecen en el segundo acto.

Si bien esta breve recopilación de casos no es exhaustiva da cuenta de la continuidad de cierto travestismo cuestionador en las últimas décadas. Durante los ochenta, Trastoy y Zayas de Lima recuerdan con particular énfasis la provocación, desde la ambigüedad, del travestismo que juega Ángel Gregorio Pavlovsky, en sus unipersonales, quien construye “una imagen de femineidad quebrada abruptamente cuando la transparencia de la blusa dejaba ver el vello de un pecho sin senos” (100). En 1985, *La Pavlovsky* presenta el show donde las y los espectadores que aceptan participar en el juego propuesto desde la escena usan un tutú y reciben *lecciones* para aprender ciertas *pirouettes* básicas de la danza clásica. Las mujeres disfrazadas de bailarinas provocan risa por su falta de destreza; los hombres, vestidos con las mismas ropas, resultan “grotescas parodias de una figura que las convenciones culturales consideran como quintaesencia de la femineidad” (100).

Pero, sin dudas, en lo que respecta a performances transgresoras de las sexualidades normativas, emerge una figura singular de la disidencia sexual, en el marco de la vuelta a la corporalidad de la escena teatral en la posdictadura. Hablamos de Batato Barea¹⁹⁵, quien se autodefine como “clown-travesti-literario”. Integra los grupos *Los peinados Yoli* y *El Clú del Claun*, así como también lleva adelante numerosos espectáculos unipersonales. Su poética actoral se enmarca necesariamente en el contexto histórico del retorno democrático. En pocos años participa de numerosos

¹⁹⁵ Referente indiscutido de la escena porteña de fines de siglo XX, Salvador Walter “Batato” Barea (Junín, 1961-Buenos Aires, 1991).

espectáculos y performances, entre los que podemos señalar *Los perros comen huesos* (1986), *El puré de Alejandra* (1987), *La historia del teatro* (1989), *El método de Juana* (1990), *María Julia*, *La Carancho*, *una dama sin límites* (1991), *Cabarute Popó* (1991). Sin embargo, en Batato, la práctica artística es su vida misma. Su amiga, la directora teatral Helena Trittek, afirma: “representó una vanguardia natural. Siempre después de una época de represión viene la expansión y el estallido” (en COSENTINO, 2000:38).

En los últimos años, el cuestionamiento que genera el travestismo es recibido desde posturas menos morales. La década del ochenta trae a la escena la corporalidad y la parodia como un cuestionamiento constante y provocador a los ocultamientos, desapariciones, mutilaciones y moralismos que la última dictadura pretende instalar (HEREDIA, 2008). Ángel Pavlovsky y Batato Barea accionan en ese contexto social junto a un grupo de personas que también se desarrollan artística y políticamente en esa línea: Fernando Noy, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Mosquito Sancineto, Guillermo Gil y Fernando Peña. Sus cuerpos deconstruyen el cuerpo moral objeto de largos años represivos, aunque todavía se enfrentan a una mirada obtusa por muchos sectores sociales. En 1992, Guillermo Gil opina: “el sector intelectual, con prejuicios, no ve a una actor arriba del escenario sino a un puto” (en BAZÁN, 2006:388).

Sin embargo, Batato desborda lo escénico de esa praxis deconstructiva con el repentino implante de pechos, que se realiza en 1991, fusionando así arte y vida y señalando una transición hacia lo que sucedería en las décadas siguientes.

Batato se hizo inflar el pecho de orgullo travesti. Para esa época, Batato ya había trajinado todo el under, había dejado atrás a Los Peinados Yoli, había sido payaso del Clú del Claun, travesti de murga, performer de cualquier

piringundín, historietista a lo Copi, taxi boy, entre otras muchas cosas que también incluyen verdulero, modelo publicitario y mozo. Y fue Laura Ramos, la cronista más lúcida de esos '80 que no querían morir, la que trazó el relato más certero de ese gran cambio de inicios de los '90, retratando esas mamas desafiantes, nudistas, en su columna "Buenos Aires me mata", publicada en el suplemento Sí del diario Clarín de aquellos años. Hoy, Ramos prefiere no releer lo pasado sino evocarlo, revocarlo con su memoria: "No tengo la crónica, pero la recuerdo. Y especialmente recuerdo la noche en que vi a Batato con sus hermosas tetas nuevas. Fue en el Club Estrella de Maldonado o en el Eros, me parece que era temprano. El estaba sentado en una silla, tenía el pelo rubio largo y una de esas sonrisas suyas tan hermosas y angelicales. Me contó que hacía unos días le habían inyectado aceite en las tetas, una sustancia aceitosa, no siliconas, que el procedimiento había sido dolorosísimo y que había dormido sentado, pero estaba feliz y sus dos tetas eran preciosas y esa sonrisa valía por todo el sufrimiento. Qué sentimental suena. Un par de días antes, o un par de días después, hubo una especie de mesa redonda en el ICI creo, una mesa redonda sobre arte, y a la hora en que le tocó hablar, se paró y se subió la remera" (...) Su cuerpo fue vanguardia, irradiaba futuro, porque fue trans y queer mucho antes de que esas dos palabras siquiera circularan en la Argentina como consignas de rebelión de las dictaduras genéricas, porque su desafío a las convenciones se anticipaba a todo, se desataba de cualquier mandato, pero puntualmente estaba ahí antes de que se pudiese nombrar. (TREROTOLA, 2011a:5)

La conformación social de identidades *trans* como tal es un proceso relativamente reciente. La novedad respectiva al arte escénico es que personas autopercibidas como travestis y transexuales participan de la escena teatral como actrices. En el ámbito del teatro comercial, el protagonismo de Cris Miró como vedette se transforma en ícono. En su caso particular, el público llena el teatro Maipo durante la temporada de *Viva la revista en el Maipo* (1995) donde debuta como segunda figura. La primera *vedette*, en ese caso, es Cecilia Narova, quien renuncia desairada (BAZÁN, 2006:390). Y, si bien ello sucede en el contexto de la revista porteña (funcional al pensamiento homofóbico, transfóbico y misógino), no deja de ser un espacio público ganado que populariza la identidad travesti a mediados de los años noventa. La posta de ese camino la toma Florencia de la V, quien reemplaza a Miró en el espectáculo de Hugo Sofovich *Más pinas que las gallutas* cuando una neumonía le impide hacer funciones.

En el presente, la labor actoral de mujeres trans como Julia Amore, Maiamar Abrodos y su deseo manifiesto de participar como actrices en el campo teatral independiente y profesional, por un lado, se diferencia de la objetualización, presente en la tematización del travestismo histórico (y en casos como el de Cris Miró); por otro, se construye desde un posicionamiento identitario mucho más integrado a la comunidad, por fuera de la otrora *basurización* (SILVA SANTISTEBAN, 2009) al que las margina el ambiente del espectáculo y la sociedad. En este sentido, no es llamativo que ambas actrices sean férreas militantes de la Ley de Identidad de Género.

Dicha Ley, la 26.743, que establece el derecho a la identidad de género de las personas, es sancionada el 09 de Mayo de 2012 y promulgada el día 23 de ese mismo mes y año. En su primer artículo establece que toda persona tiene derecho: a) al reconocimiento de su identidad de género; b) al libre desarrollo de su persona conforme a su identidad de género; c) a ser tratada de acuerdo con su identidad de género y, en particular, a ser identificada de ese modo en los instrumentos que acreditan su identidad respecto del/de los nombre/s de pila, imagen y sexo con los que allí es registrada. Se trata de una ley inédita a nivel mundial que garantiza el derecho al acceso a la salud integral y que, fundamentalmente y, a la vanguardia de leyes anteriores sancionadas en otros países, no exige acreditar intervención quirúrgica por reasignación genital total o parcial, ni tampoco acreditar terapias hormonales u otro tratamiento psicológico o médico.

Si bien la sola existencia de la ley no garantiza los necesarios cambios que a nivel social se requieren en lo que hace a la transformación cultural por lograr la integración social, laboral, afectiva, familiar y educativa es un paso

central en pos de lograrlo. Hasta la sanción de la ley, las personas que se autopercebían con una identidad de género que difería de la asignada al momento de nacer vivían indocumentadas o por fuera del marco legal, con restricciones efectivas a su acceso a la educación, la salud y muchos otros ámbitos de la vida social. Se elimina así esa zona de marginalidad a la que la sociedad las y los sometía. Marginalidad que, por otra parte, podemos reconocer, a su vez, en el recorrido que hemos desarrollado sobre el travestismo en el teatro en Buenos Aires. No obstante, muchas de las expresiones del travestismo más cuestionador suceden, tal como aquí observamos, por fuera de las salas centrales, en espacios callejeros o alternativos.

En la actualidad, surge algo novedoso, dentro del recorrido que planteamos, que podría denominarse *activismo trans en escena* donde lo cuestionador no aparece por el uso teatral del travestismo como jeroglífico ambiguo del binarismo reinante, sino por la potencia desestabilizadora de identidad trans que problematiza su propia inserción en la escena contemporánea junto con su inserción en la arena política y la vida pública desde la *performance*. Sintetizaremos a continuación dos ejemplos de ello.

En el primero, se reivindica la capacidad para ser *monstruo*. “Que otrxs sean lo normal” vocifera Susy Schock y se autodefine poéticamente en sus performances: “Yo, pobre mortal, equidistante de todo, yo DNI 20598061, yo primer hijo de la madre que después fui, amazona de mi deseo, perra en celo de mi sueño rojo, yo reivindico mi derecho a ser un monstruo, ni varón, ni mujer, ni XXY ni H2O” (citado en VIOLA, 2013:4). Esta poeta, actriz y cantante, reflexiona sobre el camino atravesado para vivir este presente: “Sentirme

muy querida y a la vez saber que en la calle, cuando soy una más, no me protege Susy Shock, soy la traba changuanga que se liga lo que todas. Pero no lo siento como un insulto personal, me bajo y puedo ser la más machaza peleando, porque sé que detrás de mí otra hay otra que liga” (5). Se autopercibe como un ser sin género que no tiene necesidad de que un documento le confirme nada, pero sabe que, a su vez, que “un documento puede garantizar la felicidad de las personas que amo” (5). Y, si bien su participación en muchos espacios culturales es vasta y constante, no por eso deja de tener una mirada crítica cuando reflexiona, por ejemplo:

Creo que está faltando un diálogo más profundo con las organizaciones. Muchas veces la gente te ubica en el moño del regalo, como que el arte está a disposición y es un adorno. No se está entendiendo que somos parte, o que somos vehículo vital, en el discurso político, no reconocen el poder de convocatoria que le damos a la mesa de debate. Pienso que no estamos pensando tácticas nuevas como militancia, ¡teniendo un Papa como el que tenemos!, quedamos shockeados. Salieron leyes importantísimas, es el momento de que la militancia pegue un vuelo creativo (4-5)

A propósito de la falta de monstruosidad opina que queda mucho por discutir: el canon de belleza, por ejemplo (femenino y masculino) “que están absolutamente ligados y de los cuales nuestra comunidad es absolutamente esclava. Es muy loco que siendo modelos para minorías nosotrxs todavía no hayamos gestado la rebeldía. Porque somos todos más monstruos que Valerias Mazzas, todxs queremos ser Valerias Mazzas” (5)

Vayamos ahora al segundo ejemplo desarrollado por la performer Elizabeth (Effy) Mía Chorubczyk. En el marco de un evento de performances, *Temporada Nuclear 2*, se presentan en 2012 la fase CERO y UNO del proyecto "Effy Ofrece Sexo Oral". *La Fase Uno* se presenta como performance interactiva en formato paralelo al evento. En un lugar apartado, Effy recibe (de a uno) a quien quiera recibir sexo oral. Antes de entrar el o la participante elige la duración del servicio. Una vez dentro y sentado/a, Effy le

pone unos auriculares que están conectados a un reproductor, le abre las piernas, se arrodilla ante la persona obligándola a que le sujete el pelo a ella. Posiciona el reproductor de mp3 en su boca, aprieta *play* y mira al participante mientras le masajea las piernas hasta que le notifique del fin del servicio. Como explica la artista (CHORUBCZYK, 2012), los diferentes audios son historias verídicas de violencia sexual dentro de ámbitos cotidianos narradas en primera persona donde Effy se apropia de la historia y la presenta como suya. Todos los audios comienzan con "Mi nombre es Elizabeth, pero todos me conocen como Effy..." y terminan con la frase "Fin del sexo oral". *La Fase Cero* se trata del servicio más largo (4 minutos) que se ofrece de manera grupal. Ella lo lee descubriendo su genitalidad, con su nombre escrito en el vientre (con labial rojo), narrando la violencia que experimentara en su propio cuerpo.

Lejos de la objetualización histórica y de *ser habladas* por otros, la presencia de las personas trans en los escenarios da cuenta de múltiples avances sociales. No sólo por la militancia de los colectivos que defienden estos derechos sino transformaciones en el imaginario de las y los espectadores.

2.2) Paradojas: desde la disidencia sexual en el teatro a la homonormatividad.

Beatriz Preciado, en su epílogo al texto *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem titulado *Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual* (2009) da cuenta de los movimientos de militancia en Francia en los años previos a que se escribiera *La Torre de la Defensa* de Copi.

Volvamos por un momento a ese texto. De algún modo, está más allá de esas discusiones, porque ya las transitó; sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*, las convierte en juguetes para armar su teatro mediante escenas que se proponen desarmar aquello mismo que identitariamente, en los setenta, recién se está reivindicando. Estocada *queer*. Copi deconstruye los ideales integracionistas comunitarios y resquebraja las narraciones identitarias estables del género. En abierto cuestionamiento a sus contemporáneos, critica a las manifestaciones de la disidencia sexual normativizada en su época. O sea, desestabiliza radicalmente la heteronormatividad dominante y, al mismo tiempo, su contracara: la homonormatividad. En *La Torre de la Defensa*, las *locas burguesas* tienen su última cena; una de ellas los traiciona (Jean). Cuando este apocalipsis se consuma sólo quedarán Ahmed y Micheline, esos monstruos reivindicados por Copi, abrazados en una comunidad nueva, otra. Una comunidad de monstruos renovada y desplazada de los caracteres identitarios. Mientras el mundo burgués se incinera con el poder transformador del fuego Copi le otorga valor a la potencialidad política de las diferencias y sus monstruos desestabilizadores.

La proliferación de puestas en escena que en las décadas de la posdictadura abordan identidades sexuales no heteronormadas es llamativamente amplia por su número y su valor significativo. Sería muy pretensioso querer abarcar aquí ese cúmulo de acontecimientos escénicos. En los ochenta, como hemos observado, luego de años de represión, censura, desapariciones y exilio se produce una vuelta a lo corporal, con una fuerza inusitada, como centro de la escena porteña. En los inicios de la posdictadura,

el período que se conoce como “primavera democrática” (1983-1986) y que se puede equiparar con el *destape* español posterior a la muerte del dictador Franco (1975), con el Pacto de la Moncloa, las agendas culturales y las costumbres comienzan a *aggiornarse* “de acuerdo con las nuevas necesidades de una visibilidad y la recuperación de los espacios públicos” (BELLUCCI, 2010:36); se recobra el goce y la fiesta. Se instala lo disruptivo en la escena teatral y el teatro independiente amplía su circuito de exhibición a lugares más reducidos a la vez que se multiplica. En los años noventa esta tendencia sigue avanzando.

Paralelamente, las agrupaciones que luchan por la defensa de los derechos de las y los disidentes sexuales retoman con una fuerza creciente lo que el FLH había dejado como posta y la dictadura se había arrogado el derecho de silenciar. El 16 de abril de 1984 nace la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). Claro que un golpe imprevisto transforma esa militancia: la aparición del virus del HIV y las primeras muertes que provoca (incluida la de Carlos Jáuregui, uno de los principales militantes por estos derechos que tuvo el país). Este circunstancia tampoco es ajena a la escena teatral en Buenos Aires. Por citar sólo un ejemplo, el dramaturgo Tony Kushner lo materializa con crudeza en las dos partes de su texto *Ángeles en América: El Milenio se aproxima y Perestroika*. En ellos aborda la tragedia de un abogado norteamericano de la época de Reagan que, tras defender durante toda su vida el conservadurismo más radical, descubre que tiene sida. Alejandra Boero y Julio Baccaro dirigen ambas partes en 1997 y 1998, respectivamente.

Más cercanas a nuestro presente podemos destacar dos textualidades que, lejos de la revolución propositiva de los textos de Copi tanto como del

ataque al binarismo genérico que las identidades trans vienen escenificando, dan cuenta de un panorama donde la otrora disidencia sexual parece más integrada al conjunto de lo social, planteando nuevas cuestiones. Ya en 1984, Perlongher alerta sobre esta situación desde su visionaria mirada anticipatoria:

Esta normalización de la homosexualidad erige, además, una personología y una moda, la del modelo gay. Siendo más concretos, una posibilidad personológica —el gay— pasa a tomarse como modelo de conducta. Este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos —que en general son pobres— sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares (2008b:33)

Vayamos a los ejemplos. En primer lugar, *El viento en un violín* (2010) de Claudio Tolcachir. Da inicio a su propuesta respondiendo a cierto estereotipo de lesbianas, que las concibe como mujeres masculinizadas y violentas. El dramaturgo y director trabaja sobre el tópico de la homoparentalidad desde el deseo imperioso que experimentan Celeste y Lena. Estas dos jóvenes de clase baja, en su desesperación y carencia de recursos imaginativos, recurren a un acto violento para quedar embarazadas: violar a Darío (quien, curiosamente, es el hijo de la empleadora de la madre de Celeste, Dora). En una entrevista el autor explica que Celeste y Lena quieren tener un hijo, aunque no saben cómo, ya que no tienen acceso económica o culturalmente:

piensan que todo lo que puedan hacer para conseguirlo es marginal, por eso se sienten obligadas a violar a un hombre. Ellas no querían, pero en eso deriva la situación. No están invitadas a la sociedad y todo lo que hacen lo hacen muy mal. Son personajes que se acostumbraron a la desprotección y a que las cosas se hacen a la fuerza. Lo que tratan es torcer la realidad, al límite que sea (JIMÉNEZ ESPAÑA, 2013:9)

Paralelamente, tanto Mecha, la madre de Darío, como su empleada doméstica, Dora, tienen una relación de confianza entre ellas y vínculos posesivos con su hijo e hija, respectivamente.

En Argentina, a partir de la sanción de la Ley N° 26.618 (21 de julio de 2010¹⁹⁶) cualquier pareja que cumpla con los requisitos establecidos en el Código Civil puede contraer Matrimonio, independientemente del sexo, orientación sexual o identidad de género de las/los contrayentes. Por tanto, a partir de esta ley —popularmente conocida como de Matrimonio Igualitario— tanto las personas heterosexuales, como gays, lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales y transgéneros pueden casarse. Poco tiempo antes de que la ley se sancione, se estrena el texto escrito y dirigido por Diego Casado Rubio, *Es inevitable* (2009), que problematiza el tema de la herencia ante la muerte de una mujer en pareja con otra.

La puesta en escena de Tolcachir se estrena el 16 de noviembre de aquel histórico 2010 en París, Francia, en el marco del *Festival d' Automme*. El director y dramaturgo explica el nacimiento del texto dramático como fruto de la lectura de *Lluvia de verano*, novela de Marguerite Yourcenar que lo motiva, según explica, a imaginar a una familia que arma una sociedad que para los cánones sociales es criticable, si bien para sus integrantes significa la posibilidad de ser felices ahí. Refiere: “poder jugar con cierta contradicción entre lo que mi cabeza juzga y mi humanidad entiende, es lo que me interesa, porque nos cuesta mucho aceptar que alguien elija algo que se corre de la normalidad” (9). Dubatti, en línea con la intencionalidad del director, lee el texto como una “parábola sobre el amor y la confluencia de tres familias en una nueva” (2011:62), la cual “simboliza un cambio de disposición frente a la realidad del país” (62).

¹⁹⁶ Sancionada el 15 de Julio de 2010 y promulgada el 21 de Julio de ese mismo año.

Los estereotipos sociales, a los que Lena y Celeste ya parecen haber escapado, sostienen, sin embargo, la sensación de opacidad en la vida de Darío y las intervenciones maternas en su vida. Mecha presiona sobre su hijo para que responda a esas exigencias; sin embargo el carácter de parábola de este texto fluctúa en su capacidad para proponer una micropolítica alternativa, finalmente aceptada por Mecha. Como sostiene Dubatti, “la parábola de liberación de los mandatos macropolíticos y el hallazgo del sentido existencial micropolítico, que trazan Darío y su madre, constituyen un eje central de la obra” (63).

Tolcachir manifiesta una singularidad del proceso que viene recorriendo su puesta en escena:

A El viento en un violín la estrenamos primero afuera y nos fue muy bien; y cuando la estrenamos acá, contra todos los pronósticos, descubrimos que indignó mucho. Criticaban a esa familia de dos chicas con un varón, es decir, de dos madres y un padre. Y para mí es casi la única obra mía en la que se arma un final feliz que a este público que te menciono le pareció un horror, una deformidad. Una deformidad a la cual yo estoy acostumbrado, porque para mí la familia es deforme y me encanta que sea así (...) Pero me llamó la atención la reacción del público, le impactaban los cuerpos de ellas, los besos, la confianza, y no era la idea provocar sino mostrar amor (JIMÉNEZ ESPAÑA, 2013:8)

Y, si bien no desmerecemos su percepción, consideramos que su intencionalidad refiere más a la resolución que encuentra al conflicto que su texto plantea y no tanto al desarrollo del mismo, donde lo que se problematiza no es la construcción de una familia diversa, sino, antes bien, la violencia con que se quiere imponer esa realidad. Lo disruptivo del mismo es plantear una violación, en este caso de un hombre.

Ambas mujeres y Darío son seres marginados del sistema social que se espejan en la necesidad impuesta de pertenecer para ser felices. La situación límite que los une los obliga a repensarse para quitarse dichas imposiciones y poder empezar a gestionar una sociedad nueva, una familia disruptiva que

encuentra la felicidad no por responder a los estereotipos, sino en su capacidad de construcción de vínculos nobles y verdaderos más allá del género y la sexualidad. Efectivamente, esta *moraleja* que Tolcachir deja entrever lo acerca más a las tradiciones del realismo en el teatro argentino, cuya tesis resulta capital. Y, en este sentido, no indaga sobre lo problemático de sus facetas más disruptivas; ante ciertas circunstancias dadas y superados los “errores” a los que la situación de marginalidad empujan se busca normativizar la diferencia.

Por su parte, el texto dramático de María Inés Falconi, *Tengo una muñeca en el ropero* (2012) escenifica el *coming out*¹⁹⁷ de un adolescente gay por medio de un unipersonal dirigido a adolescentes y jóvenes. Con mucha sensibilidad, humor y ternura la puesta en escena refiere a las vivencias desde el presente de este joven universitario enamorado (y ya *fuera del ropero*).

La obra cuenta la historia de Julián, quien tiene que mudar su ropero, ese que usaba cuando era chico y en el que muchos de sus tesoros, secretos y no tan secretos, todavía están guardados: la pelota de fútbol, la camiseta de básquet, las revistas de Batman, la Barbie que le robó a su hermana para esconderla, envuelta en un buzo, en el estante más alto, porque jugar con muñecas, era algo prohibido. Julián deberá afrontar, casi como un rito de iniciación, el contar que es *gay* a su mejor amigo, a su hermana, a su madre, a su padre y, finalmente, cada sábado a la noche, desde el escenario, al público que concurra a cada función. Porque el recurso escénico que materializa el texto es un juego entre la presentación y la representación. Desde técnicas

¹⁹⁷ Expresión que refiere a manifestar ante la sociedad la propia identidad sexual. Habitualmente se traduce como “salir del ropero” o “salir del armario”.

clownescas, aunque sin nariz, la comunicación es directa con las y los espectadores y se alterna con momentos en los que las imágenes que contienen las palabras de Julián se transforman en representación (en el interior de esta representación), casi como una puesta en abismo de esos roles sociales y familiares desde el cual ciertos discursos son enunciados (el padre, la madre, el amigo, etc.).

El texto gira en torno a sus vivencias desde chico que, como tantos otros, crece con contradicciones y preguntas respecto de sus deseos y de las *retóricas de género* a las que *debe* adscribir para pertenecer a grupos sociales. El personaje narra la manera en que, al descubrir su identidad *gay*, debe convivir con su *secreto* hasta ir *saliendo del armario*. El actor Julián Sierra despliega toda su capacidad interpretativa para representar a la madre, el padre, la hermana, la tía, el primo, su mejor amigo, su entrenador y el mismo protagonista de niño, referidos en la narración que hace a público el personaje. Su director, Carlos de Urquiza, se especializa desde hace años en teatro para niños y jóvenes trabajando en el proyecto cultural y educativo de la Universidad Popular de Belgrano (CABA) y la novedad de la propuesta de *Tengo una muñeca en el ropero* radica en los lazos comunicacionales que busca la puesta en escena con el público infanto-juvenil.

Cuando Copi escribe *La Torre de la Defensa* no desconoce en absoluto la militancia reformista que pretende integrar a la comunidad lésbica, gay, travesti y transexual a las dinámicas sociales parisinas de aquel entonces; sin embargo, su texto es sumamente crítico con esta clase de proyectos integracionistas. Su propuesta se alinea con el activismo más radicalizado

que, desde un sesgo *queer*, en vez de bregar por ampliar derechos civiles reformando las leyes, pretende abolir las legislaciones que, por ejemplo, continúan reproduciendo el binarismo de género. Por el contrario de lo que sucede en *La Torre la Defensa*, en la sucesión temporal de los estrenos locales de *Ángeles en América* (1997 y 1998), *Es inevitable* (2009), *El viento en un violín* (2010) y *Tengo una muñeca en el ropero* (2012), sí puede leerse cierta correlación de sus tópicos con las transformaciones de los imaginarios sociales en Argentina respecto de la disidencia sexual. La visibilización de las identidades sexuales no heteronormadas (por fuera de la injuria y la patologización), la construcción de familias diversas en el contexto de la disfuncionalidad de todo núcleo familiar en el caso de Tolcachir o la apelación a la infancia y a los cambios educacionales por venir en *Tengo una muñeca en el ropero* nos dejan con una pregunta abierta ¿podemos continuar designándolos *ahora* como personajes con sexualidades disidentes?

Los problemas de la vida social en disidencia sexual no se acaban con la sanción de una ley de matrimonio, por supuesto, pero ante su normativización, de alguna manera, podemos observar que se desplazan del lugar de *disidencia* que otrora ocupaban en el imaginario cultural. En principio, antes que cuestionar el paradigma heteronormativo pasan a suavizarse y plantearse como una alternativa a esa dominancia.

2.3) Desafíos: desde la desestabilización del heterosexismo hacia la mercantilización de la disidencia sexual.

Desde el primer capítulo intentamos desandar el camino que los discursos teatrales realizan para lograr una desestabilización de la heteronormatividad como paradigma hegemónico. Para hacerlo, recurrimos a los estudios *queer* con el objeto de plantear relecturas posibles de la historia del arte escénico en Buenos Aires. Ahora bien, así como algunos conceptos artísticos fueron apropiados para el desarrollo de postulados teóricos de los *queer studies*, el trasvase de estas teorías al campo de las artes presenta, a nuestro entender, algunas dificultades. En este sentido, en el ambiente artístico, en la prensa cultural y en ciertos análisis académicos suelen circular nociones sin un sustento teórico coherente. Un caso reciente evidencia el problema que intentamos señalar. Una antología de textos dramáticos latinoamericanos de las últimas décadas se publica bajo el título de “Teatro Queer” (OBREGÓN, 2013). Curiosamente, el prólogo del mismo (5-13) se cuida de utilizar la categoría que la nomenclatura del volumen sugiere, dejando en evidencia una estrategia de intervención en el mercado editorial más que una concepción teórica que sustente la compilación. Se trata, creemos, de una burda estrategia comercial, pero que, sin embargo, se basa en un imaginario extendido sobre lo *queer* como identidad y categoría que dicho rótulo reafirma. ¿Cuál sería, en todo caso, la concepción debajo de ese nombre?

En términos más generales podemos pensar la base de esta cuestión: la concepción de la existencia de una *estética queer*. Esta noción es de uso

frecuente, inclusive en el interior de la comunidad LGTTTBI (lésbica, gay, travesti, transgénero, transexual, bisexual e intersexual). Al encontrar expresiones como esta nos preguntamos: ¿qué se entiende por *estética queer*? Parece querer decir muchas cosas y no decir ninguna. Su uso de vulgata está extendido, aunque no es sencillo acceder a argumentaciones teóricas que den cuenta de lo que se supone designa. ¿Sería la oposición a una “estética heterosexista”? ¿Sería la “estética de la disidencia sexual”? ¿Sería la estética de un acontecimiento que sucedió en Estados Unidos y que, ya muerto, transportamos en nuestros morrales latinoamericanos plasmándola culturalmente?

Muchas veces, el problema que lo *queer* encuentra en sus propias propuestas teóricas es que pretende abarcar un conjunto muy amplio de realidades, vínculos y propuestas desestabilizadoras de las normas sexo-genéricas, pero, luego, mezclándose en algunos discursos, se termina usando como herramienta generalizadora que se concreta en designaciones identitarias que agencian otro tipo de posicionamiento filosófico y político. Así también no sólo se adjetiva lo estético, sino también el arte como *queer*. Como señalamos, se compila a una antología de textos dramáticos bajo el título de “Teatro Queer” (OBREGÓN, 2013); para comprender más este fenómeno y problematizarlo analizaremos brevemente otros dos ejemplos que intentan justificar la categoría de un modo teórico para reflexionar sobre el asunto y dar cuenta de nuestro posicionamiento respecto de este punto.

El primer ejemplo lo tomamos a partir de un artículo de Eduardo Nabal, quien parte de las concepciones que hace Ruby Rich, en su artículo *New queer cinema* de 1992, para intentar trazar una genealogía de “algo”

llamado *Cine queer*. Nabal no lo entiende como un movimiento cinematográfico, sino antes bien como una serie films, festivales, críticos y espectadores que, en un determinado momento “han confluído en un modo similar de redefinir el cine gay y lésbico, y no sólo éste, como fenómeno social y como hecho cinematográfico” (2005:229). Aquí aparece un problema con la determinación de lo gay y lésbico en el foco de la definición, dadas las exclusiones que genera ese “no sólo éste” de su afirmación; ¿por qué entonces lo denomina *queer* si no es tal? Y no es que este autor sea ingenuo, podemos ver cómo tiene en cuenta otras categorías cuando trata de narrar esta “imposible” genealogía diciendo: “Esta brecha abierta por lo *queer*, con la inclusión de nuevos sujetos de disidencia y la resistencia al modelo gay conservador, que excluye a otros gays y lesbianas por su raza, edad, procedencia, corporalidad, clase social, estado serológico o conducta sexual, tiene su reflejo en diferentes manifestaciones culturales” (NABAL, 2005:230). Así como no nos parece válido enmarcar lo *queer* como categoría de clasificación de las artes, del cine o del teatro, en el mismo sentido, nos parece impropio hablar de *cine gay*, de *teatro lesbiano* y/o de *arte trans*, por ejemplo. De más está decir que tampoco nos parece válida ninguna lectura que defina una “estética queer” o de cualquier otro tipo (estética homosexual, estética bisexual, etc.) que busque los rastros de la identidad sexual o genérica de su autor/autora en la obra. Lejos estamos de considerar que la tarea de la función crítica sea la *psicología de los artistas*.

Nos detendremos un poco más en el segundo de estos ejemplos. Surge a partir de la lectura del artículo *Queer Aesthetics* en la revista *borderlands*. Su autor, Daniel Williford (2009), esgrime fundamentos de lo que denomina

“estética *queer*”. Partiendo de los postulados del filósofo Jacques Rancière al pensar el vínculo entre política y arte¹⁹⁸, sostiene que el discurso político participa de un ordenamiento básico de la población que es principalmente estético (replanteando algunas definiciones de Walter Benjamin). Lo que Williford llama “estética *queer*” construye, según sus palabras, una *ética de la ambigüedad*¹⁹⁹, una artificialidad que en vez de privilegiar la representación de las cosas “como son”, privilegia representaciones de las cosas como “deberían ser”. La “estética *queer*” que Williford describe pone en juego aquello que se supone que es “lo real” y “la verdad” con el objetivo de sugerir posibilidades para re-imaginar el mundo social. Presupone, siguiendo a Rancière, que tanto lo político como el arte se centran en las diferentes posibilidades en que el mundo puede ser configurado y representado. Lo político es un acto disruptivo de reconfiguración del mundo en términos de lo que puede ser visto, dicho y hecho. Por esto, así como el “arte político”, raramente constituye una acción política, cualquier hecho estético es político cuando tiene como efecto un reordenamiento de lo social. La teoría de la imagen de Rancière, sostiene Williford, es una teoría de la promiscuidad textual, que es fundamental para una estética específicamente *queer* puesto que hace uso de las ambigüedades suavizando las políticas de representación y logrando nuevas posibilidades respecto de la distribución del mundo sensible. La fuerza política de la “estética *queer*” que propone radica en el

¹⁹⁸ “Critical debates over politics and art depend upon understanding Benjamin’s separation in order to better understand how political regimes aestheticize the mechanisms of their power and how art can be politically efficacious” (WILLIFORD, 2009:2).

¹⁹⁹ La teoría que Rancière denomina “régimen estético de las artes” menosprecia la distinción entre *actos políticos* y *modos estéticos*. Las apuestas de esta reconfiguración son severas en un análisis de los modos y las expresiones estéticas que cultivan una ética de la ambigüedad, mediante la cual los mecanismos de representación, como 'la imagen', son privilegiados al *crear* en lugar de *cerrar* la distancia entre una construcción artística y la verdad de las cosas.

esfuerzo de mantener la ambigüedad en juego con relación a la subjetividad social. Por esto y basándose en un ejemplo que considera emblemático²⁰⁰, señala que el lenguaje de la “lógica *queer*” es el del *exceso*. Dada la posibilidad de un reordenamiento de lo sensible, la reconfiguración que propone la “estética *queer*” se concreta al otorgarle visibilidad a *lo no-dicho*, a *lo no-audible*, a *lo invisible* (según la configuración social dominante). La “apropiación *queer*” crea imágenes que se mantienen de modos precarios en las fronteras, en los bordes, invocando la ambigüedad. La visibilidad que le otorga a *lo otro*, se constituye en un reclamo de espacios a nivel social. Williford concluye su escrito afirmando que una política que no se fundamente en la verdad o la esencia de una “identidad biológica” nos debería permitir visualizar los modos en los que se invisibiliza a aquellos quienes sufren la violencia que el régimen dominante de lo visible les impone.

La realidad es que con todo esto Williford no dice mucho; o al menos no dice algo que nos resulte característico o propio de una “estética *queer*”. ¿Por qué? ¿qué sería? ¿una estética que trabaja en los bordes mediante un exceso generando ambigüedad? ¿una estética que le da lugar a lo no-visible? ¿Pero no hay otras estéticas que también lo hacen? ¿Por qué sería algo propio de esta estética? Consideramos que el primer problema se lo plantearía el propio Rancière a Williford. En *El espectador emancipado* afirma:

²⁰⁰ El ejemplo que toma Williford es *Amanda as Andy Warhol's Marilyn* (2002) de David LaChapelle. Afirma que lo convierte en *queer* a esta obra es una ambigüedad confusa, los modos en que se tambalea sobre los bordes de lo legible. Afirma: “The portrait features one of LaChapelle’s favorite models, the self-proclaimed ‘number one transsexual in the world,’ Amanda Lepore. It depicts Lepore portraying Andy Warhol’s famous image Marilyn Monroe (1962)”(7). Y agrega: “the photo is immediately comical. Lepore is known for her extreme body modifications accentuated with her hyper-glam style (most notable are her enormous lips, petite sharp nose, large hard breasts, and full, round buttocks). She has described her look as ‘a mix between Marilyn Monroe and Jessica Rabbit;’ that the latter is a cartoon is appropriate” (WILLIFORD, 2009:7-8).

(...) la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste, antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (RANCIÈRE, 2010:57)

A nuestro entender, los argumentos que despliega el artículo de Williford no se alejan demasiado de aquello que Susan Sontag dejara plasmado en el año 1964 en sus *Notas sobre lo camp*. Mientras Williford sostiene que la “estética *queer*” se basa en mostrar las cosas como deberían ser antes de representar aquello que, varios años antes, Sontag conceptualiza como *camp* señalando que “(...) introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad” (SONTAG, 2008: 367)²⁰¹.

Repasemos las características que Williford describe para su estética *queer* a la luz de las definiciones sobre lo *camp* que nos brindan Sontag y, posterioridad a sus trabajos, los de Moe Meyer, reelaborados por el investigador argentino José Amícola. A propósito de esa *ambigüedad*, tan propia para Williford de su “estética *queer*”, Amícola señala que “(...) la ambigüedad semántica pasa su fuerza al significante. Y en este sentido, podemos decir que el *camp* es el reino del significante, tanto textual como gestual” (2000:200). En relación con el exceso y el desborde que esa “estética *queer*” caracterizada por Williford, podríamos también insistir con la síntesis que para definir lo *camp* hace Amícola al afirmar que: “el nuevo arte de la

²⁰¹ De igual manera se podría tomar el ejemplo que propone Williford para escenificar la idea de otra de las notas de Sontag cuando caracteriza lo *camp* como la glorificación del “personaje”. Dice la autora: “Esto se nota en el caso del gran ídolo serio del gusto *camp*. Greta Garbo. La incompetencia de la Garbo (al menos, su falta de profundidad) como *actriz* magnifica su belleza. Es siempre ella misma” (SONTAG, 2008: 364). Continuando con el ejemplo señalado por Williford en su artículo, aquí podríamos trasvasarlo a Amanda Lepore; la actriz fetiche de la obra de LaChapelle, que transforma día a día su cuerpo y se autodescribe como *la transexual número uno del mundo entre Marilyn Monroe y Jessica Rabbit*, siempre es ella misma mostrando esa construcción artificial pop que LaChapelle imagina. La cita que se opera en esta obra que Williford trae como ejemplo, una cita a Andy Warhol y a su construcción de una Marilyn Monroe pop, no haría más que ayudarnos a poder reforzar nuestra hipótesis de un ejemplo *camp* para describir una supuesta “estética *queer*”.

época de la reproductibilidad que [Walter] Benjamin auguraba ya no puede establecer fronteras: el *camp* es una de esas manifestaciones que hace volar por los aires las determinaciones de los bordes: (...) los límites de lo parodiado y lo que parodia, así como los revisables estatutos genéricos.” (200-201). Por todo lo dicho, Amícola sentencia que “la fuerza de la estética *camp* va a surgir, entonces, como estrategia de producción y de recepción (...) que reutiliza y transforma la cultura de masas. (...) El *camp* se origina, así, en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad” (2000:52-53). En este último detalle es donde más nos alejamos de Williford para pensar el término *queer* que se anexaba a la descripción de esa estética. ¿Por qué? Volvamos sobre el punto: apropiándose de la conceptualización de Moe Meyer, Amícola define lo *camp* como “una manifestación del discurso *queer* frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante” (AMÍCOLA, 2000: 50). Pero deja en claro que las críticas de Meyer y suyas a Sontag se relacionan con que aquella fue tibia cuando describió lo *camp* y el vínculo con la “homosexualidad”. Es cierto que para la década del sesenta el término *queer* no había ingresado a la academia y ni siquiera al activismo. Aún así, Meyer y Amícola consideran lo *camp* plenamente vinculado a lo *gay masculino* diferenciándose de Susan Sontag. Y esto nos parece importante de recordar, porque, de ser así, nunca sería equiparable la *estética camp* al concepto de *estética queer*. Por eso, nos distanciamos del artículo de Williford, mucho más cerca, a nuestro entender, en su caracterización de una *estética camp* que de una *estética queer* (y no equiparamos lo *queer* con una estética). En todo caso,

los autores que trajimos aquí dan cuenta de que, por lo menos, una estética específica –históricamente identificable y con una productividad específica— como la del *camp*, se vincula a *cierta* identidad no heteronormativa, pero, no por ello, las abarca a todas, ni menos aún las representa.

Y agrega que “la fuerza de la estética *camp* va a surgir, entonces, como estrategia de producción y de recepción (...) que reutiliza y transforma la cultura de masas. (...) El *camp* se origina, así, en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (...)” (AMÍCOLA, 2000:52-53). El *camp* en el que se enmarca Copi viene a basarse en el uso de la alegoría, pero no en el mismo sentido que lo hacía el barroco, sino como su irrisión. Así, en una *performance* de Copi travestido como sirvienta de cofia y delantal, no sólo este *queen in drag* remite a los crímenes de *Las Criadas* de Genet, sino que es la alegoría del resentimiento por la sumisión servil, llevado al paroxismo caricaturesco. Según Amícola, lo que aleja un poco a Puig de ser considerando plenamente dentro de la estética *camp* es iluminar racionalmente al lector/espectador. Y, a su vez, lo que efectivamente aparece en Puig es la *parodia* como recurso dominante.

(...) las fronteras del kitsch y el arte, los límites de lo parodiado y lo que parodia, así como los revisables estatutos genéricos. Frente a los movimientos de vanguardia, la posvanguardia va a hacer suya la desconfianza frente al criterio de originalidad (AMÍCOLA, 2000:201).

Este gesto *kitsch* se extendió hasta el presente en numerosos teatristas como, por ejemplo, José María Muscari.

José Amícola señala al texto dramático *La China* (1994) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel como un ejemplo muy concreto de las nuevas teorizaciones del concepto de *camp*. Amícola y Aira lo saben y lo dejan asentado en sus textos. Por eso, es interesante la observación que el primero hace respecto al teatro: “(...) encuentro un hilo conductor entre lo que afirma

Aira sobre Copi y el espíritu sesentista encarnado en las puestas del Instituto Di Tella que ahora renace en la escenografía a cargo de Jorge Ferrari de *La China (...)* (AMÍCOLA, 2000:56).

Otra de las proyecciones que, a futuro, deja abierta nuestra investigación es la posibilidad de rastrear los elementos que la estética *camp* y *kitsch* en las producciones teatrales de las décadas posteriores a los años sesenta, en la que, como hemos observado, ninguna de ambas estéticas son dominantes.

3.) Conclusiones del cuarto capítulo

De 1984, también, data la arenga que enuncia Perlongher con singular claridad, referida al colectivo de disidentes sexuales: “No queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (2008b:34).

La lógica de la dictadura había planteado como indeseable, entre otros muchos sectores sociales, a la comunidad de *monstruos* disidentes sexuales. Las derivas de aquellas aproximaciones a la visibilidad de las sexualidades disidentes que la escena teatral de los sesenta había dejado planteada se pueden reconocer en los exilios de personalidades de la cultura nacional como Puig y Copi pero no solamente en ellos. Las travestis que buscan seguir desarrollando su arte marginal en Francia luego de las represiones instaladas por la Triple A, así como también la participación de muchas *locas* en las *Escolas do Samba* hablan de ese otro aspecto más lateral de estas derivas y menos documentado, pero que no deja de ser rastreable.

A su vez, las dilaciones en los estrenos de los textos de Copi y Puig en territorio nacional durante los años siguientes signan la dificultad del retorno de las cuestiones de género a la escena que, en la década del sesenta, se habían instalado prolíficamente de modo diáfano.

El periplo desde el travestismo tematizado y cuestionador hacia el activismo trans en escena es evidente en sus transformaciones como jeroglífico teatral que sigue cuestionando el binarismo de género y cambiando sus modos, pero sosteniendo su carácter disruptivo. En los años ochenta y comienzos de los noventa, Batato Barea se convierte en un hito en este tránsito que marca la escena y quiebra con un imaginario discriminador, al mismo tiempo que reivindica la lucha previa de muchas y muchos disidentes sexuales desde la escena teatral.

Ciertas paradojas se instalan al reflexionar sobre la homonormatividad que se empieza a fusionar cuando la ciudad se promociona turísticamente como *gay friendly*, se aprueba la unión civil y el matrimonio igualitario. Las lesbianas y gays que la escena teatral presenta en el escenario parecieran más cercanos a proyectos reformistas que buscan la integración que a propuestas radicalizadas de cuestionamientos de la heteronormatividad.

En esa línea, la actual mercantilización de la disidencia sexual a través de ciertas lógicas comerciales como la asunción de una *estética queer* o un *teatro queer* también desmerecen cierto carácter desestabilizador de la disidencia sexual. Presentan el desafío, quizás, de replantear cuál es hoy la sexualidad hegemónica y en qué posición se ubica la disidencia.

CONCLUSIONES

Dimos inicio a esta investigación basándonos en una idea que sostenía que en la década del sesenta se operó una *revolución discreta* en el plano de los vínculos familiares, de pareja y sexuales, la cual ha quedado demostrada por Isabella Cosse (2010). Nuestra hipótesis se fundó en sostener que la revolución antedicha no sólo operó en esos niveles sino, también, en el área de las artes escénicas en Buenos Aires, donde se visibiliza la *disidencia sexual* de un modo *nuevo*. Creemos que pudimos probar que durante la década del sesenta emergen transformaciones en el teatro producido en la Ciudad respecto de la representación de las sexualidades disidentes, pasando desde *matrices de representación* injuriosas, hacia discursos teatrales que visibilizan *otras* sexualidades posibles fuera de la (hetero)norma. Se va construyendo paulatinamente un entramado que hace viable abordar temáticas novedosas, respecto de lo sexual, para la historia teatral y cultural de Argentina, cuyo punto más alto se alcanza en 1969. Pudimos observar, asimismo, que esta apertura a la disidencia sexual no estuvo exenta de contradicciones y retrocesos.

Para llegar a visualizar todo ese proceso, en el primer capítulo pusimos de relieve una serie de operaciones y modos de circulación que, en el ámbito de la cultura, escenifican las sexualidades disidentes desde algún ángulo específico, no necesariamente de modo intencional o apologético. Pudimos observar que dicha visibilidad está condicionada por las matrices representativas del paradigma higienista, heredado del siglo XIX. Durante el lapso temporal comprendido desde los comienzos del siglo XX hasta la década del sesenta se sucedieron hechos teatrales que, aún abordando las sexualidades disidentes, reproducían los cimientos de la *matriz heterosexista*.

Entendemos que el visionado en conjunto de las puestas y los textos que agrupamos en el primer capítulo dieron cuenta de la persistencia de dicho paradigma así como de la presencia de grietas en el mismo, fisuras que fueron abriendo paso a la transformación que, como quedó comprobado, ocurre durante la década del sesenta. Los cimientos del paradigma heterosexista se pueden rastrear en la teatralidad social decimonónica, en sus modos de excluir mediante la injuria, en sus construcciones de un imaginario literario estigmatizador y en la peculiar articulación del discurso médico con el policial, que, a la par que patologiza, criminaliza aquello que nombra.

En concreto, argumentamos que *Los invertidos* de José González Castillo, propuesta teatral de 1914, operó como catalizador de múltiples ideas, habilitando lecturas muy diversas, a lo largo de diferentes momentos, puesto que condensaba los discursos paradigmáticos de la época (por ejemplo, ponía en evidencia la doble moral de las clases dominante, en contraste con las y los subalternos) a la par que daba cuenta de los agenciamientos micropolíticos de las y los disidentes sexuales del período al reivindicar a las travestis.

Esa reivindicación del travestismo, vedada pero activa en la textualidad de González Castillo, nos permitió atender, a su vez, otro aspecto de aquel momento vinculado con el cuestionamiento al binarismo de género. La desprogramación de género que el travestismo, en tanto jeroglífico teatral, aporta resultaba silenciada desde la crítica, ya desde inicios del siglo XX en Buenos Aires; ésta desvalorizaba su carácter artístico, desmereciendo los vínculos entre transformismo y travestismo. A lo largo de varias décadas y

por medios diferentes se pretendió acallar la potencialidad desestabilizadora del travestismo que, como vimos durante los sucesivos capítulos, se extiende hasta el presente.

Durante los años cuarenta y cincuenta se pudieron observar determinados procesos de injuria y persecución a la disidencia sexual, paralelos a un nivel de sociabilidad poco visible para el poder pero presente y fundador de las bases de un entramado que estaba empezando a salir a la luz. Los casos de silenciamiento de aquel entonces (el escándalo de los cadetes en 1942, la expulsión de Miguel de Molina en 1943, las interrupciones a la exhibición de la puesta de Petrone de *El gato sobre el tejado de zinc caliente* (1956), el proceso judicial al cuento de Correas, *La narración de la historia* (1959)) anticipan las férreas censuras de la década del sesenta que particularizamos en el tercer capítulo. Pero, como argumentamos también, éstos no serían los únicos mecanismos para garantizar la exclusión de las sexualidades disidentes en el imaginario social. Por ello, se efectuó un recorrido por las figuras del *asco* y la *basurización* (SILVA SANTISTEBAN, 2009) para analizar su presencia en discursos críticos (*El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957) de Domingo Casadevall) y artísticos (*La lombriz* (1950) de Julio Imbert y *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias). Estos tres ejemplos posibilitaron dar cuenta de la vigencia de la matriz heterosexista de corte moralizante en la cultura nacional.

A mediados de la década del cincuenta, las puestas en escena de textos extranjeros se evidencian como atisbos de un cambio por venir. Así, observamos los primeros puntos de fuga en la llegada a los escenarios porteños de *Té y simpatía* de Robert Anderson y *Evasión* de Paul

Vandenberghé, textos que visibilizan la construcción de una performatividad de la masculinidad y la aparición de deseos homoeróticos en contexto de una sociabilidad viril. En los albores de la década del sesenta, época de cambios profundos y revoluciones discretas en materia sexo-genéricas, se pudo ver sobre los escenarios la presencia de textos como *La ciudad cuyo príncipe era un niño* (1960), *Un Dios para Lesbias* (1961) y *Los huevos del avestruz* (1961) que continúan, cada una a su manera dicho desarrollo.

En el segundo capítulo se demarcó la novedad, aportada por algunas puestas específicas, en pos de analizar el quiebre en las matrices de representación, aquello que hemos denominado como *emergencia de la disidencia sexual en los discursos teatrales de los sesenta*. Por una parte, se pudo hacer visible un recorrido por la presencia en escena de nuevas formas de la corporalidad. El acercamiento a algunas experiencias de la denominada “neovanguardia” nos permitió acceder a la construcción de cuerpos nuevos, erotizados y desafiantes en *El desatino* (1965) y *Los siameses* (1967), ambas de Griselda Gambaro. Nuestra relectura de estos textos de Gambaro visibilizó lugares de indeterminación que habilitaban zonas de homosociabilidad y homoerotismo, capitalizados por Jorge Petraglia, su director, para hablar de lo *nuevo*, tan significativo en el período. En el mismo sentido, hemos señalado la potencia destabilizadora de otras experiencias artísticas acaecidas en el contexto del Instituto Di Tella como *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (1967) en lo que refiere específicamente al CEA o las experiencias de Alfredo Arias y Juan Stoppani, remarcando su carácter liberador de los cuerpos que desafían lo establecido por la proxemia social

dominante y rompen con las estructuras hegemónicas de representación, habilitan la desnudez y la libertad en materia sensorial y expresiva.

Por otra parte, este segundo capítulo se enfocó en el abordaje de aquellas propuestas escénicas del corpus que señalan los momentos de mayor visibilidad de la disidencia sexual en el teatro de los sesenta y comienzos de los setenta: *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, traducida por Roberto Scheuer y dirigida por Alberto Ure (1968); *Ejecución* de John Herbert con dirección de Agustín Alezzo (1969); *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus con dirección de Alejandra Boero (1969); *Escalera* de Charles Dyer con dirección de Marcelo Lavalle (1969) y *Las criadas* de Jean Genet con dirección de Sergio Renán (1970). En efecto, algo que nos resultó descatable de todo este estallido fue la complicidad aportada por el público; el lugar activo de la expectación se corrió del sitio del escándalo que otrora pudiera mostrar para encontrar guiños en lo que las salas teatrales ofrecían.

En lo que respecta a la visibilidad de la disidencia a la heteronorma, *Atendiendo al Sr. Sloane* (1968) y *Ejecución* (1969) comparten no sólo la potencia escénica desplegada por un tipo de actuación hiperrealista que escenifica la violencia de un modo nuevo, sino, fundamentalmente, la tematización de la disidencia sexual desde lugares desplazados de la patologización y se alejan de aquello que denominamos como *refuerzo del sino trágico*.

En esa última línea se reflexionó sobre la presencia de textos remanentes que continúan reproduciendo aquella visión: *Los invertidos*, *Los huevos del avestruz* y los textos de Tennessee Williams. Sin embargo, se evidenció alguna transformación en el mismo paradigma con la aparición de

dos casos, *El asesinato de la enfermera Jorge y Escalera*, que en 1969 enfocan el protagonismo en personajes que encarnan sexualidades disidentes y sus problemas vitales cotidianos. Todavía llevan a los escenarios ese discurso patologizante que mira la vida de las lesbianas y los gays, respectivamente, desde un costado patético y de exclusión social pero aportaban, aún así, la novedad de hacer visibles esas existencias, víctimas de un sistema opresor, heterosexista y hegemónico.

Vimos que el auge nodal de este despliegue se concentró en la temporada de 1969, donde, además de las antedichas (a excepción de *Las Criadas*) se les sumaba el reestreno de *Los invertidos* con dirección de Cárpena y el reingreso de *Los huevos del avestruz* a los escenarios porteños. Así, del mismo modo que en materia cultural los ensayos que versaban sobre la sexualidad en los años sesenta construían un amplio abanico entre las apologías a la disidencia sexual y las argumentaciones homofóbicas, lesbofóbicas, transfóbicas y misóginas, los discursos teatrales del período se despliegan en una sentido semejante.

Los huevos del avestruz aparece a comienzos de la década y, nuevamente, en ese singular momento de visibilidad de 1969, durante un estallido de distintos que abordan la disidencia sexual desde matrices representativas muy disímiles. En ese texto dramático el *otro*, que es invisible para el público, acecha la escena. *Escalera* de Charles Dyer es el reverso: desde el lugar del otro, la sociedad es la que acecha desde el exterior en esa escalera del pasillo: la vecina, las madres, la policía, etc. Las sombras sólo construyen fantasmas, no reconocimiento del otro en tanto tal. Para ello habría que franquear la puerta y lograr un encuentro con ese alguien que nos

aguarda cautelosamente; no del modo tímido con el que se mueve el personaje del padre en *Los huevos...*, Hipólito, cuando ese otro no está allí. Es más, el final de la versión de 1969, estrenada por Narciso Ibáñez Menta, nos habla de la espera del padre con los brazos abiertos a que su hijo gay salga del cuarto, habitación a la cual él no pudo ir de inmediato para comunicarle la noticia de su cambio de percepción sobre su persona. Así, se subraya la misma lógica re-victimizante propia del patriarcado extendida hasta el presente: quien debe “salir del closet” es la víctima del sistema opresivo que allí la encerró y no el victimario que construyó el mobiliario.

Las expresiones del travestismo, representantes de la desestabilización genérica, no son lo dominante del período, pero sí encuentran circuitos alternativos para hacerse visibles. Su utilización como recurso escénico por parte del director Sergio Renán, en *Las criadas*, junto a la aceptación del público al culminar la década son signos de los cambios operados en la misma. Estas experiencias junto a las puestas más revolucionarias del período, *Atendiendo al Sr. Sloane* y *Ejecución*, operan como *contra-laboratorios virtuales* de producción de realidad, en línea con la *mediación pedagógica* observada en muchos discursos culturales de los sesenta. El agenciamiento micropolítico de puestas en escena como la de Renán, Ure o Alezzo tanto como el travestismo en las murgas porteñas (junto a su presencia en los escenarios) son aportes novedosos y subversivos del entramado socio-semiótico imperante. Se trata, en resumen, de modos nuevos de visibilizar la disidencia sexual.

En el tercer capítulo pudimos volver a recorrer la década del sesenta en pos de reconocer los procesos censorios y la obstaculización a la visibilidad pública de la disidencia sexual en los discursos teatrales del período. Pudimos concluir que, a pesar de la diferencia de las políticas públicas puestas en práctica y del carácter constitucional o no de los gobiernos en el poder, la continuidad de ciertas acciones *moralizadoras* evidencia una lógica represiva hacia la disidencia sexual. Del mismo modo, la recurrencia en la designación de funcionarios, como el Comisario Margaride, prueba que ciertas matrices de pensamiento no cambian en las lógicas de poder imperantes. Si bien los sucesivos gobiernos de Frondizi, Guido e Illia fueron generando un caldo de cultivo que habilitó esa *revolución discreta* (COSSE, 2010) que venimos señalando, siempre mantuvieron una alternancia con ideas más o menos tradicionalistas sobre las costumbres sociales, familiares y sexuales.

Se pudo visualizar al Onganía como un momento particularmente preocupado por enarbolar los valores predicados por la Iglesia Católica y enfatizarlo para darle legitimidad a su accionar. Los episodios sufridos en el Instituto Di Tella, la supresión de *Bomarzo* de la programación del Colón, la censura operada sobre varias obras teatrales como *Extraño Clan* y *Schocking* son contundentes como momentos donde estas lógicas represivas, fundamentalmente del gobierno de Onganía, se acrecientan y se tornan amenazadoras para muchas personas y colectivos sociales.

Pudimos señalar, a su vez, *otros obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual* relacionados con la radicalización *política* de fines de los sesenta. La radicalización y su necesidad de *metáforas políticas* permite

retroceder hacia lugares abyectos de las matrices de representación de la disidencia sexual, tal como se observa en los signos que construye *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile (1970).

En síntesis, se intentó comprender aquella década particular de cambios socio-culturales altamente significativos, donde convivieron atisbos de apertura y modificaciones graduales, junto con voces del paradigma lesbo/homo/transfóbico y con discursos patriarcales, misóginos y machistas.

Como corolario de los tres primeros capítulos en el último se trabajó sobre la idea de las derivas de las conquistas en torno a la visibilidad de la disidencia sexual durante los años de violencia política y terrorismo de Estado. La lógica de la dictadura había planteado como indeseable, entre otros muchos sectores sociales, a la comunidad de *monstruos* disidentes sexuales. En particular, se evidenció esto en la figura de dos emergentes culturales de los sesenta que escenifican la disidencia sexual en el exilio Copi, especialmente a través de su revolucionario texto dramático *La Torre de la defensa*, y Puig. Ambos ejemplos, en especial la dilación del estreno de sus textos en Buenos Aires durante la época de la posdictadura y hasta el presente, evidencian la dificultad que experimentó aquel recorrido sesentista en reingresar al imaginario cultural.

El periplo desde el travestismo tematizado y cuestionador hacia el activismo *trans* en escena es evidente en sus transformaciones como jeroglífico teatral que sigue cuestionando el binarismo de género y cambiando sus modos, pero sosteniendo su carácter disruptivo. En los años ochenta y comienzos de los noventa, Batato Barea se convierte en un hito en este tránsito que marca la escena y quiebra con un imaginario discriminador,

al mismo tiempo que reivindica la lucha previa de muchas y muchos disidentes sexuales desde la escena teatral.

La homonormatividad, que ya cuestionaba *La Torre de la Defensa*, instala una paradoja ante las conquistas sociales que otorgan derechos a comunidades históricamente excluidas. Las lesbianas y gays que la escena teatral presenta en el escenario parecieran más cercanos a proyectos reformistas. Las propuestas radicalizadas siguen cuestionando la heteronormatividad desplazando la zona de disidencia.

Por último, vimos la necesidad de plantear algunas reflexiones en torno a ciertos conceptos que se pretenden instalar desde la lógica mercantil como categorías analíticas, tal el caso de una *estética queer* o un *teatro queer*. Entendemos que desmerecen cierto carácter desestabilizador de la disidencia sexual.

Recapitulando los argumentos desarrollados a lo largo de los cuatro capítulos se ratifica nuestra hipótesis ya que queda demostrado que, durante la década del sesenta, se opera una *revolución discreta* en las artes escénicas del teatro en Buenos Aires que visibiliza la disidencia sexual de un modo nuevo. En ese lapso temporal se operan transformaciones en el teatro producido en Buenos Aires respecto a la representación de las sexualidades disidentes, pasando desde matrices de representación heterosexistas, hacia discursos teatrales que visibilizan *otras* sexualidades posibles fuera de la (hetero)norma.

Tanto las pujas internas de estos discursos por emerger, dejando de lado o cuestionando un paradigma precedente invisibilizador, así como sus batallas con un contexto socio-cultural por momentos muy adverso, pueden releerse como eslabones de una construcción revolucionaria, hasta ahora invisible en los estudios teatrales y culturales del período. La comparación de aquellos episodios con lo sucedido posteriormente a la última dictadura y, principalmente, en estos últimos años, hace evidente el carácter discreto de la revolución descubierta así como los desafíos de su porvenir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivos, bibliotecas y hemerotecas consultadas

- Archivo y Biblioteca de Argentores.
- Archivo y Biblioteca del INET (Instituto Nacional de Estudio de Teatro).
- Biblioteca LGTTB “Oscar Hermes Villordo”
- Biblioteca y hemeroteca de la Biblioteca Nacional.
- Biblioteca y hemeroteca del Congreso.
- Bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA:
 - Biblioteca Central "Prof. Augusto Raúl Cortazar"
 - Biblioteca del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”
 - Biblioteca del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”
 - Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”
 - Biblioteca del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género
- Centro de Documentación de Teatro y Danza- Complejo teatral de Buenos Aires.

Fuentes utilizadas

▪ Ensayos

CASADEVALL, D. (1957). *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft Limitada.

DA GRIS, C. A. (1965). *El homosexual en la Argentina*. Buenos Aires: Continental Service.

MAFUD, J. ([1966]1971). *La Revolución Sexual Argentina* (2ª. ed.). Buenos Aires: Américallee.

MERLE, R. ([1955]1961). *El destino del homosexual a través de la vida de Oscar Wilde*. Buenos Aires: Sur.

▪ Memorias/Testimonios

ALMADA ROCHE, A. (1992) *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras: conversaciones con Manuel Puig*. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra.

GIL DE OTO, M. (1915). *La Argentina que yo he visto*. Barcelona: B. Bauzá.

_____ (1916). *...¡Y aquí traigo los papeles! Alegato documentado del autor de 'La Argentina que yo he visto'*. Barcelona: B. Bauzá.

JÁUREGUI, C. (1987). *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Tarso.

MALVA (2010). *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).

NOY, F. (2006). *Te lo juro por Batato* (2ª. ed.). Buenos Aires: Libros del Rojas.

PAVLOVSKY, E. (1994). *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: ediciones Babilonia.

SEBRELI, J. J. (2005). *El tiempo de una vida*. Buenos Aires: Sudamericana.

TCHERKASKI, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (2009). *Rebeldes exquisitos: conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

URE, A. (2003). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.

▪ **Textos dramáticos**

- ANDERSON, R. A. ([1955]1957). *Té y simpatía*. Buenos Aires: Losange.
- ARIAS, J. (1957). *Teatro*. Buenos Aires: Tirso.
- BURZACO, R. H. (1961). *Un Dios para Lesbia. Pieza teatral en siete movimientos*. Buenos Aires: Ediciones Tirso. [Solapa escrita por Oscar Hermes Villordo. Ilustración de portada, dibujo de Luis Felipe Noé]
- _____ (1963). *Andrea o el amor. Milena*. Buenos Aires: Cuadernos del Siroco. [Prólogo de Oscar Hermes Villordo]
- CASA FERRANDIZ, O. (s/d). *Desnudar al desnudo*. Manuscrito no publicado, Biblioteca de Argentores en Buenos Aires, Argentina; [seudónimo de NYARI DE ABSY, Josefina Otilia]
- COLLAZO, F. E. ([1907]2011). "La dama de compañía". En SEIBEL B. (comp.) *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 8 (1902-1910) Obras del siglo XX: 1ª década - III* (pp. 285-307). Buenos Aires: Instituto nacional del teatro.
- DE MONTHERLANT, H. (1958). *La ciudad cuyo príncipe es un niño* [ARIAS Abelardo y PELLEGRINI Renato (traducción)]. Buenos Aires: ediciones Tirso.
- DYER, C. ([1966] 1969). *Escalera*, [RAVÉ Augusto (traducción)]. Manuscrito no publicado, Biblioteca de Argentores en Buenos Aires, Argentina.
- _____ ([1966] 1971?). *La Escalera*, [IGLESIAS Alfredo y QUIROZ Ignacio (traducción y adaptación)]. Manuscrito no publicado, Biblioteca del INET en Buenos Aires, Argentina.
- GAMBARO, G. (1990). *Teatro 4*. Buenos Aires: ediciones de La Flor.
- GENTILE, G. (1970). "Hablemos a calzón quitado". *Teatro '70*. 4-5, 39-81.
- GONZÁLEZ CASTILLO, J. ([1914] 2011a). "Anexos". En *Los invertidos y otras obras* (pp. 265-281). Buenos Aires: ryr.
- _____ ([1914]2011b). "Los invertidos". En *Los invertidos y otras obras* (pp. 35-91). Buenos Aires: ryr.
- IMBERT, J. (1950). *La lombriz*. Rosario. Manuscrito no publicado, Biblioteca de Argentores en Buenos Aires, Argentina.
- OBREGÓN, E. (comp.) (2013). *Teatro Queer*. Buenos Aires: Colihue.
- ORTON, J. (1968). *Atendiendo al Sr. Sloane*. [Scheuer Roberto (trad. y adap.)] Manuscrito no publicado, Biblioteca de Argentores en Buenos Aires, Argentina.
- _____ (1990). *The complete plays*. Groove Press: Nueva York.
- PUIG, M. (2005). *Querida Familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía.

- _____ (2006). *Querida Familia: Tomo 2. Cartas americanas. New York - Río (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía.
- _____ (2009). *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Entropía.
- ROUSSIN, A. (1953). *Los huevos del avestruz* [CANTÓN Wilberto (traducción)]. México: Intercontinental.
- _____ (1959). *Los huevos del avestruz* [TEJEDOR Luis y ARTECHE Juan José (versión)]. Madrid: Escelicer s.a.
- VANDENBERGHE, P. (1957). *Evasión* [OLIVARI Nicolás y RUBERTINO María Luisa (traducción)]. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- WILLIAMS, T. (1951). *Teatro. Un tranvía llamado deseo. El zoológico de cristal. Verano y humo*. Buenos Aires: Losada.
- **Crónicas periodísticas**
- ANDRÉS, J. H. (1965). "Originalidad y humor". *Teatro XX*, (16), 9-10.
- ARGENTORES (1956 [enero-marzo]). *Argentores. Boletín Social. Sociedad general de autores de la Argentina*.
- _____ (1970 [enero-junio]). *Argentores. Boletín Social. Sociedad general de autores de la Argentina*.
- ARLT M. (1964). "Un Shakespeare limitado". *Teatro XX*, 9.
- D. J. (1970, 5 de mayo). "Un record de fugacidad". *Periscopio*, (33), 61.
- DALLE NOGARE, V. (1968). "Carta al lector". *Primera Plana*, VI (299), 9.
- E. S. (1970, 28 de julio). "En el país de los ciegos". *Panorama*, s/p.
- EICHELBAUM, E. (1964a). "Algo más que una comedia de costumbres". *Teatro XX*, (1), 8.
- _____ (1964b). "Liviana, poco original y nada graciosa". *Teatro XX*, (1), 10.
- _____ (1964c). "Nada más que oficio". *Teatro XX*, (3), 8.
- _____ (1964d). "Espectáculo pobrecito". *Teatro XX*, (4), 8.
- _____ (1966). "Dos renunciadas". *Teatro XX*, (19), 15.
- ESPINOSA, P. (1960). "La ciudad cuyo príncipe era un niño". *Talía*, (19-20), 22.
- _____ (1964). "Esquina peligrosa". *Teatro XX*, (7), 8-9.
- _____ (1966). "Dos renunciadas". *Teatro XX*, (19), 15.
- FRUGONE, J. C. (1956). "La magia y Tennessee Williams". *Talía*, (16), 33.
- GUIBOURG, E. (1961, 7 de julio). "El Ingenio de Oscar Wilde, sustancia de una evocación". *Clarín*, s/d.
- J. C. (1961, 7 de enero). "Se estrenó una comedia de Roussin". *La Nación*, s/d.
- J. D. T. (1961a, 6 de enero). "Los huevos del avestruz. Distinto enfoque de un Problema Social". *Clarín*, s/d.

- _____ (1961b, 3 de agosto). "Un ángel para la señora Lisca". *Clarín*, s/d.
- _____ (1961c, 8 de octubre). "Jornadas de Teatro Leído: Un Dios para Lesbia". *Clarín*, s/d.
- LIMA, D. (1961, 6 de enero). "Presentóse Bataglia con una Obra de Roussin". *El Mundo*, s/d.
- _____ (1967, 26 de julio). "Obra de Tennessee Williams en el Teatro Candilejas". *El Mundo*, s/d.
- M. L. (1961, 4 de octubre). "Nueva experiencia de Teatro Leído en el Sarmiento". *La Prensa*, s/d.
- PAOLANTONIO, J. M. (1965). "Proceso al joven realismo". *Teatro XX*, (16), 2.
- POTENZE, J. (1969, 10 de marzo). "Dos obras teatrales muy dispares en el off-Broadway". *La Prensa*, p.12.
- _____ (1970a, 4 de abril). "Desviaciones psicológicas en una obra italiana". *La Prensa*, s/d.
- _____ (1970b, 27 de abril). "Estrenóse en el Odeón una pieza norteamericana". *La Prensa*, s/d.
- _____ (1970c, 14 de julio). "Digna versión de una obra sobrevalorada". *La Prensa*, s/d.
- R.F.S. (1956, 09 de mayo). "Polémica sobre Tennessee Williams". *Esto es*, p. 35.
- R. G. (1970, 04 de mayo). "Extraño clan". *Siete Días Ilustrados*, s/d.
- R.R. (1970, 14 de abril). "Los hombres te han hecho mal". *Periscopio*, (30), 66.
- R. U. (1961, 06 de enero). "Nueva comedia en El Pequeño Teatro". *La Prensa*, s/d.
- ROLLA, M. (1956). "Análisis". *Talía*, (16), 31-32.
- ROMAY, A. (1966). "Todos fuimos cómplices". *Teatro XX*, (19), 11-12.
- S/F (1955, 06 de junio). "Reponen *Té y simpatía* en el Odeón". *El laborista*, s/d.
- _____ (1960a, 06 de abril). "Con "Aprobado en castidad" se presenta Pepita Serrador". *Crítica*, p.10.
- _____ (1960b, 08 de abril). "Una obra entretenida: *Aprobado en castidad*". *Crítica*, p.10.
- _____ (1961a, 06 de enero). "Más humor que moral, para pasar el verano". *Crítica*, s/d.
- _____ (1961b, 12 de enero). "Un tema de Riesgoso Contenido Desarrolla la Comedia de Roussin *Los Huevos del Avestruz*". *La Razón*, s/d.
- _____ (1963, 29 de octubre). "La lucha contra la censura". *El Mundo*, s/d.

- _____ (1964a, 27 de abril). "Censura a "Circe" en un contexto de euforia por el VI Festival Internacional de Cine". *Revista Antena*, s/d.
- _____ (1964b). "El amor que no osa decir su nombre". *Panorama* (19), 128- 135.
- _____ (1965a). "Nosotros". *Teatro XX*, (9), 3.
- _____ (1965b). "Viejos y jóvenes". *Teatro XX*, (12), 3.
- _____ (1965c). "Un año después". *Teatro XX*, (13), 3.
- _____ (1966a, 12 de junio). "Un espectáculo *Amateur*, original y agresivo, se presenta en el Di Tella". *La Razón*, s/d.
- _____ (1966b). "La peste viene del teatro". *Primera Plana*. (205), 74.
- _____ (1967a, 17 de abril). "Adán: Un drama de Achard que ya no promueve discusiones ni escándalo". *Clarín*, s/d.
- _____ (1967b, 19 de abril). "Adán de Achard en el Teatro 35". *El Mundo*, s/d.
- _____ (1967c, 17 de julio). "De repente el último verano: correcta versión del drama de Williams". *Clarín*, s/d.
- _____ (1967d, 19 de noviembre). "El Timón de Atenas de William Shakespeare: la distorsión unida a la cursilería". *Clarín*, s/d.
- _____ (1967e, 22 de noviembre). "Un cordero para Shakespeare". *La Razón*, s/d.
- _____ (1967f, 24 de diciembre). "Shakespeare paralelo en el Di Tella". *La Nación*, s/d.
- _____ (1969a, 12 de enero). "Repusieron en el Liceo una obra de J. González Castillo". *Clarín*, s/d.
- _____ (1969b, 13 de enero). "Un alegato contra el vicio". *La Razón*, s/d.
- _____ (1969c, 30 de enero). "El tercer sexo". *Confirmado*; 49.
- _____ (1969d, 20 de julio). "Escalera: difícil trabajo en tema delicado". *Clarín*, s/d.
- _____ (1969e, 20 de julio). "Escalera: una forma de la angustia humana". *La Nación*, s/d.
- _____ (1969f, 21 de julio). "Una obra de tema amargo y audaz de Charles Dyer estrenose en el IAM". *La Razón*; s/d.
- _____ (1969g, 24 de julio). "El trágico signo de Oscar Wilde". *Confirmado*, 70.
- _____ (1969h, 14 de agosto). "Contra la TV, con recursos teleteatrales". *Confirmado*, 62.
- _____ (1969i, 28 de agosto). "Candilejas: Apego a Tennessee Williams". *Confirmado*, 65.

- _____ (1969j, 26 de septiembre). "No habrá memoria de amor". *Señoras y Señores*, 12.
- _____ (1970a, 31 de marzo). "Del realismo y sus estragos". *Periscopio*, (28), 53.
- _____ (1970b, 03 de abril). "Shocking Un melodrama con tema audaz, pero de antigua factura". *Clarín*, s/d.
- _____ (1970c, 27 de abril). "La pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón". *La Nación*, p. 3.
- _____ (1970d, 10 de julio). "Decorosa versión de una difícil obra de Jean Genet". *La Nación*, p.3.
- _____ (1970e, 12 de julio). "*Las Criadas*: Trascendente obra que revela el talento directivo de Renán". *Clarín*, s/d.
- _____ (1970f, 14 de julio). "Un juego sutil y amargo con los sirvientes en una obra de Genet". *La Razón*, s/d.
- _____ (1970g, 23 de julio). "Excelente aporte a la dramaturgia nacional". *La Nación*, s/d.
- _____ (1970h, 25 de julio). "*Hablemos a calzón quitado*: alentadora ópera prima de un joven autor nacional". *Clarín*, s/d.
- _____ (1971, 25 de agosto). "Orton, moralista extremo". *Confirmado*, s/d.
- _____ (1972, 24 de agosto). "Homosexualidad: Las voces clandestinas". *Panorama*, p.34-35.
- SCHÓO, E. (1964). "La cumbre de la perversidad". *Teatro XX*, (5), 9.
- _____ (1965). "Teatro inglés - Informe sobre 'The knack'". *Teatro XX*, (15), 4-5.
- _____ (1968). "Teatro: Sloane y la extraña familia". *Primera Plana*, VI(299), 74-78.
- STAIFF, K. (1964). "Un extraño Valle-Inclán". *Teatro XX*, (5), 8-9.
- _____ (1965). "Sexo, amor e ingenio". *Teatro XX*, (18), 8.
- _____ (1966). "Una respuesta. *Teatro XX*, a.2, 19; p.15.
- _____ (1969, 29 de julio). "Provechosa complicidad". *Análisis*, s/d.
- _____ (1970, 21 de julio). "La vuelta del ritual". *Análisis*, s/d.
- STEVANOVITCH, E. (1956). "Persona no grata: la censura". *Talía*, (16),1.
- WULLICH, V. M. (1969, 17 de setiembre). "La cárcel: mero trasfondo". *Confirmado*, p. 62.
- _____ (1970, 15 de julio). "Un vigente Genet y un Miller algo caduco". *Confirmado*, s/d.
- YIM, (1956a, 05 de abril). "El gato sobre el tejado de zinc caliente". *Esto es*, p. 40.
- _____ (1956b, 19 de abril). "Panorama Profesional". *Esto es*, p. 40.

_____ (1956c, 09 de mayo). “La razón y la sensibilidad. Respuesta a un lector”. *Esto es*, p. 35.

Publicaciones periódicas consultadas:

- Antena
- Argentores. Boletín Social. Sociedad general de autores de la Argentina, Bs. As.
- Clarín
- El Mundo
- Gente
- La Nación
- La Prensa
- La Razón
- Lyra
- Panorama
- Periscopio
- Primera Plana
- Talía (1953-1971)
- Teatro XX

▪ **Entrevistas:**

ALEZZO, Agustín (2011, 21 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [director de *Ejecución*]

LOBO, Martín (2011, 22 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [actor de *Ejecución*]

▪ **Paratextos:**

Programas de mano del corpus de obras estudiadas.

Fotografías de las obras del corpus

1. Archivo Fotográfico del INET
2. Fotografías contemporáneas a los estrenos en crónicas periodísticas

▪ **Recursos audiovisuales/Films**

Ante la ley (Emiliano Jelicié, Pablo Klappenbach, 2012)

El asesinato de la Enfermera Jorge (Documento de la puesta en escena de Alejandro Samek)

Fortune and Men's Eyes (Harvey Hart, 1971)

La cigarra no es un bicho (Daniel Tinayre, 1963)

Rosa Patria (Santiago Loza, 2008)

The Boys in the band (William Friedkin, 1970)

Bibliografía

- ACHA, O. (2000). *El sexo de la historia. Intervenciones de género para una crítica antiesencialista de la historiografía*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- _____ (2005). "El psicoanálisis y la teoría queer: entre la historicidad del orden simbólico y el más allá de la perversión". *Mora*, (11),174-186.
- _____ y BEN, P. (2006). "Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)". *Trabajos y Comunicaciones*, (30/31), 217-261.
- ADAMOVSKY, E. (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.
- ALSINA THEVENET, H. (1972). *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires, Compañía General Fabril editora.
- AMÍCOLA, J. (2000a). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2000b). "Manuel Puig y la narración infinita". En JITRIK N. (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 295-319). Buenos Aires: Emecé.
- AMOSSY, R. y HERSCHBERG A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANABITARTE, H. (2013, 09 de febrero). "Confesiones de un militante homosexual y comunista". *Clarín* [en línea]. Consultado el 13 de febrero de 2013 en <http://www.clarin.com/sociedad/Confesiones-militante-homosexual-comunista_0_862713872.html>.
- ARLT, M. (1998). "Copi: un discurso teatral inseminado y diseminado por la risa". *Teatro XXI*, 4(7), 69-71.
- AVELLANEDA, A. (1986a). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina s.a.
- _____ (1986b). "La ética de la entropierna: Control censorio y cultura en la Argentina". *Hispanica. Revista de Literatura*, año XV (43), 29-44.
- BALDERSTON, D. y QUIROGA, J. (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- BANU, G. (2007). "Jeux théâtraux et enjeux de société". *Alternatives*

théâtrales 92. Le corps travesti, 2-7.

- BARRANCOS, D. (1990). *Anarquismo, educación y costumbre en la argentina de principios de siglo*. Buenos Aires: Contrapunto.
- BARTOLUCCI, M. (2006). "Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía". *Estudios Sociales*, 127-144.
- BAZÁN, O. (2006). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea.
- BELLUCCI, M. (2012, 16 de noviembre). "Relaciones carnales". *Página 12. Las 12*, pp. 1-4.
- _____ (2010). *Orgullo. Carlos Jáuregui, una biografía política*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ Y RAPISARDI, F. (1999). "Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente". *Nueva Sociedad*, (162), 40-53.
- BEN, P. (2007). "Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930". *Journal of the History of Sexuality*, 16 (3), 436-458.
- BERKINS, L. (comp.) (2007). *Cumbia, copeteo y lágrimas*, Buenos Aires: A.L.I.T.T.
- BRATES,V. (1989). "Teatro y censura en Argentina". En AA.VV., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte* (pp. 219-240). Buenos Aires: Galerna.
- BUCH, E. (2003). *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CABRAL, M. (2007) "Hibridaciones. De la diferencia sexual a las prótesis sexuadas". En BRUNSTEINS, P. y TESTA, A. (eds.) *Conocimiento, normatividad y acción*. Córdoba: FFyH-UNC.
- _____ (2010, 30 de julio). "Ante la ley". *Página 12.Suplemento Soy*. Consultado el 11 de marzo de 2013 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1515-2010-08-03.html>>.
- _____ (2012). "Algo ha pasado". En MORÁN FAÚNDES J. M., SGRÓ RUATA, M. C. y VAGGIONE, J. M. (edits.) *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp.251-273). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad editorial.

- CARRASCOSA, S. (2005). "¿Qué es queer?". En CORDOBA, D., SÁEZ, J. y VIDARTE, P., *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp. 179-180). Madrid -Barcelona: Egales.
- CARSON, N. (1972). "Sexuality and Identity in *Fortune and Men's Eyes*". *Twentieth Century Literature*, 207-218.
- CHORUBCZYK, E. M. (2012). *Effy ofrece sexo oral*. Consultado el 20 de junio de 2013 en <<http://www.ffyofrece.blogspot.com.ar/>>.
- CONTARDO, O. (2011). *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago de Chile: Planeta
- COPI (2002). *Cachafaz/ La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- _____ (2009). *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- _____ (2010a). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- _____ (2010b). *Obras. Tomo 1*. Buenos Aires: Anagrama.
- _____ (2011). *Teatro 1*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- _____ (2012). *Teatro 2*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- CÓRDOBA, A. M. (2001). "Índice General de *Teatro XX*". En *En torno a Teatro XX* (pp. 21-197). Buenos Aires: Ed. Nueva Generación.
- CÓRDOBA D., SÁEZ, J. y VIDARTE, P. (2005). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.
- COSENTINO, O. (1991). "El teatro de los '70: una dramaturgia sitiada". *Latin American Theatre Review*, 31-39.
- _____ (2000). "Yo siempre trabajo desde la verdad: Entrevista con Helena Trittek, directora de *El Pobre Hombre*". *Teatro*, (60), 30 - 41.
- COSSE, I. (2006). "Cultura y sexualidad en la Argentina de los 60`: usos y resignificaciones de la experiencia trasnacional". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 17(1), 39-60.
- _____ (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- DARRIGRANDI NAVARRO, C. (2001). *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- DE LAURETIS, T. (1996). "La tecnología del género". *Mora*, 6-34.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- DI LELLO, L. (2010). "El *Desatino* (1965) de Griselda Gambaro: expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano".

- En DUBATTI, J. (coord.) *Del Centenario al Bicentenario. Dramaturgia: Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Buenos Aires (pp. 168-184). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.
- DI SEGNI, S. (2013). *Sexualidades. Tensiones entre la psiquiatría y los colectivos militantes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ, S. (2010). *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- DICKINSON, P. (2002). "Critically Queenie: The lessons of *Fortune and Men's Eyes*". *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Étude Cinématographique*, 19-43.
- DUBATTI, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ (2002). *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2003). *El convivio teatral Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2009). "Prólogo/Puig dramaturgo". En PUIG Manuel, *Teatro Reunido* (pp. 7-18). Buenos Aires: Entropía.
- _____ (coord.) (2010). *Del Centenario al Bicentenario. Dramaturgia: Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2011). "Claudio Tolcachir y el hijo que se vuelve padre". *Artez. Revista de las artes escénicas*, 62-63.
- ECHAVARREN, R. (1998). "Identidad versus vapor". En AMÍCOLA J. y SPERANZA G. *Encuentro internacional Manuel Puig* (pp. 245-258). Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- _____ (2000). *Performance. Género y Transgénero*. Buenos Aires: EUDEBA.
- EIDELBERG, N. (1979) "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas". *Latin American Theatre Review*, 13(1), 29-37.
- ERIBON, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- ESPINOSA MIÑOSA, Y. (2006). "Cuatro hipótesis y dos disputas para pensar el movimiento de lesbianas en América Latina" [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2011 en <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/cuatro_hipotes

[is y dos disputas para pensar el mov de lesbianas en al yuderkys espinosa.pdf](#)>.

- FELITTI, K. (2010a). "Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986)". *Estudios Sociológicos*, (84), 791-812.
- _____ (2010b). "El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta". En COSSE I., FELITTI K. y MANZANO V. (eds.) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 205-244). Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2012). *La revolución de la píldora: sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- FERNÁNDEZ, J. (2004). *Cuerpos desobedientes*. Buenos Aires: Edhasa.
- FERRO, G. (2010). *Degenerados, anormales y delincuentes: gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.
- FÍGARI, C. (2009). *Eróticas de la disidencia en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX*, Buenos Aires: CLACSO-Ciccus.
- _____ (2010). "El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas". En MASSETTI, A., VILLANUEVA, E. y GÓMEZ, M. (comps.) *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario* (pp. 225-240). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- FISCHER, P. (2008). "Hablemos a calzón quitado (1970) de Guillermo Gentile: la expresión de un imaginario social". En PELLETTIERI Osvaldo (ed.), *Perspectivas Teatrales* (pp. 243-253). Buenos Aires: Galerna.
- FLORES V. (2013). "Masculinidades de niñas: entre "mal de archivo" y "archivo del mal". En FLORES v. y TRON f. (comp.) *Chonguitas. Masculinidades de niñas* (pp. 180-194). Neuquén: La Mondonga Dark.
- FOPPA, T. L. (1961). *Diccionario teatral del Río de La Plata*. Buenos Aires: Argentores. Ed. Del Carro de Tespis.
- FOSTER, D. W. (1979). "Elements of Audience Participation in Gentile's *Hablemos a calzón quitado*". *Latin American Theatre Review*, 12(2), 23-35.
- _____ (1989). "José González Castillo's *Los invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality". *Latin American Theatre Review*, 22(2), 19-29.
- _____ (1991). *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (1996). "Teatro norteamericano/teatro gay en Buenos Aires". *Teatro XXI* 2(2), 5-7.

- _____ (1999). "Consideraciones en torno al homoerotismo en el teatro argentino". En PELLETTIERI O. (ed.) *Tradición modernidad y posmodernidad* (pp. 239-244). Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2001). "Argentine Intellectuals and Homoeroticism: Néstor Perlongher and Juan José Sebreli". *Hispania*, 84(3), 441-450.
- _____ (2004). "Más allá de la visibilidad gay en Buenos Aires". En *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial* (pp. 125-132). Mexico, D.F.: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, M. (2008). *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI ed.
- GARRIDO, G. (2011, 10 de junio). "Viudas e hijas de doña Petrona". *Página 12. Suplemento Soy*. (170), pp. 4-7.
- GEIROLA, G. (1992). "Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena". *Gestos*, (15), 25-40.
- _____ (1995). "Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo". *Latin American Theatre Review* 28(2), 73-84.
- _____ (1996). "Eroticism and Homoeroticism in Martin Fierro" En Foster, D. W. y Reis R. (eds.) *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic cultures and Literatures. Hispanic Issues. Vol. 13* (pp. 316-332). Minneapolis & London: U of Minnesota P.
- _____ (2003). "Latino 'Gays' in the Era of Postmodern Eroticism. Cyberneticizing Latino Romance: Personal Ads and Commodification". *Studies in Latin American Popular Culture* (22), 115-148.
- _____ (2012). *Zona de riesgo: lesbianas, gays y sida en las telenovelas*. Saabrücken, Germany: Editorial Académica Española.
- GIORGI, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIUNTA, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: siglo XXI ed.
- GRAHAM JONES, J. (1995). "Myths, Masks and Machismo: *Un trabajo fabuloso* by Ricardo Halac and *Y a otra cosa mariposa* by Susana Torres Molina". *Gestos* X(20), 91-106.
- _____ (2001). "Broken Pencils and Coruching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre". *Theatre Journal*, 53(4), 595-605.
- GRÜNER, E. (2003). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- HALBERSTAM, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.

- HALPERIN, D. (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- HARAWAY, D. (1995). "Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp.251-311). Madrid: Cátedra.
- _____ (2004). *Testigo Modesto@, Segundo Milenio: HombreHembra, _Conoce_ Oncoratón*. Barcelona: UOC.
- HEREDIA, M. F. (2008). "Desplazamientos corporales en la década del 80: el teatro de la parodia y el cuestionamiento". En PELLETTIERI O. *Perspectivas teatrales* (pp. 293-303). Buenos Aires: Galerna.
- HERRERA, C. (s/d). "Argentina: pionera del movimiento homosexual en America Latina". *OpusGay* [en línea]. Consultado el 27 de agosto de 2012 en <<http://www.opusgay.cl/1264/article-27222.html>>.
- HINOJOSA, C. (2003). "Historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas" [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2011 en <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/historia_sobre_la_presencia_publica_de_las_feministas_lesbianas_l_claudio_hinojosa.pdf>.
- HOPENHAYN, S. (1998). "¿Quién no le teme a Copi?". *Rev. Teatro*, 4(7), 12-15.
- JIMÉNEZ ESPAÑA, P. (2013, 14 de junio). "Tolcachir e hijos". *Página 12.Suplemento Soy*, pp. 8-9.
- KAMINSKY, A. (2008). "Hacia un verbo *queer*". *Revista Iberoamericana*, LXXIV(225), 879-895.
- KING, J. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone.
- KOHUT, K. (2008). "La colección de revistas teatrales argentinas del Instituto Ibero.Americano de Berlín. Lecturas histórico-teatrales". En PELLETTIERI O. *Perspectivas teatrales* (pp.347-361). Buenos Aires: Galerna.
- KOSIOREK, M. (2005). "La recepción del teatro independiente por la izquierda argentina en la década del sesenta: *Hoy en la cultura, El grillo de papel y El escarabajo de oro*". *Rev. Teatro XXI*, XI(21), 45-51.
- LACOMBE, A. (2013). "Dar cuenta de lo indecible". En FLORES v. y TRON f. (comp.) *Chonguitas. Masculinidades de niñas* (pp. 195-201). Neuquén: La Mondonga Dark.
- LAFLEUR, H. R. *et al.* (2006). *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo loco.
- LEONARDI, Y. A. y VERZERO, L. (2008). "La dialéctica espacio-comunidad en

las experiencias teatrales de los primeros años '70". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* [en línea]. Consultado el 08 de octubre de 2010 en <<http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-70.html>>.

LEVINE, S. J. (2002). *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.

LINK, D. (2002, 03 de junio). "Cerca de la revolución". *Pagina/12* [en línea]. Consultado el 28 de enero de 2012 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141.html>>.

_____ (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

_____ (2011, 11 de noviembre). "La última cena: cielo e infierno". *Revista Ñ* [en línea]. Consultado el 06 de febrero de 2012 en <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ultima-cena-cielo-infierno-gastronomia_0_593940615.html>.

LLOYD, M. (1999). "Performativity, Parody, Politics". *Theory, Culture & Society*, 16(2), 195-213.

LONGONI, A. Y MESTMAN, M. (2004). "After pop, We Dematerialize. Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the Beginnings of Conceptualism". En KATZENSTEIN, I. (comp). *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde*. New York: MoMA. [En línea]. Consultado el 2 de mayo de 2012 en <<http://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/03/longoni-mestman-arte-de-los-medios.pdf>>.

_____ ([2000]2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

LÓPEZ, L. (2001). "La crítica teatral (1976-1998)". En PELLETTIERI O. (comp.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. V "El teatro actual (1976-1998)"* (pp. 559-573). Buenos Aires: Galerna.

_____ (2003). "Teatro emergente: *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* de Ricardo Monti". En PELLETTIERI O. (d.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)* (pp. 501-505), Buenos Aires: Galerna.

LÓPEZ RODRIGUEZ, R. (2011). "El Criticón. José González Castillo, el teatro como arma". En GONZÁLEZ CASTILLO J., *Los invertidos y otras obras* (pp. 7-33), Buenos Aires: RyR.

MAFFÍA, D. (2004). "Filosofía en las catacumbas y otros márgenes" en FERNÁNDEZ J., D'UVA M. y VITURRO P. (comps.) *Cuerpos Ineludibles. Un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina* (pp. 105-111). Buenos Aires: Ají de Pollo.

- MALCÚN, J. C. (2011). *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Buenos Aires: Inteatro.
- MANZANO, V. (2010). "Ha llegado la 'nueva ola': Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966". En COSSE, I., FELITTI, K. y MANZANO, V. (eds.) (2010). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 19-60). Buenos Aires: Prometeo.
- MARCANTONIO, C. (2008). "A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas: El melodrama como cine queer en Manuel Puig". En MELO, Adrián (comp.), *Otras historias de amor* (pp. 31-43). Buenos Aires, Lea.
- MARGULIS, M. (2011). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas* (2ª ed.). Buenos aires: Biblos.
- MARISTANY, J. (2010). "Fuera de la ley, fuera de género: escritura homoerótica y procesos de subjetivación en la Argentina de los 60-70". En MARISTANY J. (ed.) *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)* (pp. 185-241). Buenos aires: Biblos.
- MATAMORO, B. (1989). "La década prodigiosa". En PELLETTIERI O. (comp.) *Teatro Argentino de los '60: Polémica, continuidad y ruptura* (pp.35-46). Buenos Aires: Corregidor.
- MATTIO, E. (2012). "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual". En MORÁN FAÚNDES J. M., SGRÓ RUATA M. C. y VAGGIONE J.M. (edits.) *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp.85-103). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad editorial.
- MAZZIOTTI, N. (1985). "El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (425), 73-90.
- MELO, A. (2005). *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura*. Buenos Aires: Lea.
- _____ (comp.) (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.
- _____ (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Lea.
- MESSINGER CYPRESS, S. (1996). "Tennessee Williams en Argentina". En PELLETTIERI O. y WOODYARD G. W., *De Eugene O'Neill al "Happening"* (pp. 47-60). Buenos Aires: Galerna.
- MIRA, A. (2008). *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.
- MIRZA, R. (ed.) (2011). *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República.

- MODARELLI, A. Y RAPISARDI, F. (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MOGROVEJO, N. (2000). *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México, D.F.: Plaza y Valdés
- MOLLOY S. (2000). "La cuestión del género. Propuestas olvidadas y desafíos críticos". *Iberoamericana* (193).
- MORÁN FAÚNDES, J. M., SGRÓ RUATA, M. C. y VAGGIONE, J. M. (edits.) (2012). *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad editorial.
- MORENO, M. (2010, 11 de enero). "¿Anteojos o peluca?" *Página/12, suplemento Verano12*; s/p.
- MUSLIP, E. (2007). "El teatro de Copi: identidades queer". *Gestos* 22(43), 105-121.
- _____ (2009). "Prólogo". En COPI, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: el cuenco de plata.
- NABAL, E. (2005). "La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado *New Queer Cinema*" En CÓRDOBA, D., SÁEZ, J. y VIDARTE, P., *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp. 229-238). Madrid -Barcelona: Egales.
- ORDAZ, L. (1991). "Autores del "nuevo realismo" de los años '60 a lo largo de las tres últimas décadas" *Latin American Theatre Review*, 24(2), 41-48.
- _____ (1999). *Historia del teatro argentino*. Bs. As.: Instituto Nacional del Teatro
- _____ (2000). "José González Castillo. Un rayo que no cesa". *Revista Teatro*, XXI(60),14-15.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2007). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin.
- _____ (2008). "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 4(7), [en línea]. Consultado 01 de julio de 2009 en <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>>
- PELLETTIERI, O. (comp.) (1989). *Teatro Argentino de los '60: Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.

- _____ (1991). "Un reencuentro necesario. José González Castillo entre 'lo popular' y 'lo culto'" *Revista Teatro* 2, 1(1),54-57.
- _____ (1993). "Copi: un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas". En COPI. *Una visita inoportuna*. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín; pp. 7-12.
- _____ (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno. (1949 - 1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- _____ (comp.) (2001a). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Vol. V "El teatro actual (1976-1998)". Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2001b). "Teatro XX y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas". En *En torno a Teatro XX* (9-20). Buenos Aires: Ed. Nueva Generación - Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____ (d.) (2003a). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1944 - 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2003b). "José González Castillo: práctica y teoría teatral" En PELLETTIERI O. (ed.), *Escena y realidad* (pp. 221-226). Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2004, primavera). "Luis Ordaz y el origen de la tradición del autor moderno en la Argentina". En *Teatro XXI*, X(19), 1-3.
- PERALTA, J. L. (2011). "De Tirso a *Asfalto*: una cala en la difusión de la literatura homoerótica en la Argentina (c. 1956-1965)". En ANDRÉS, R. (ed.) *Homoerotismos Literarios* (pp.129-149). Barcelona: Icaria.
- PÉREZ NAVARRO, P. (2008). *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Madrid: Egales.
- PERLONGHER, N. et al. ([1973] 2008a). "La batalla homosexual de la Argentina". En PERLONGHER, N. *Prosa plebeya. Ensayos (1980 - 1992)* (pp. 243-248). Buenos Aires: Colihue.
- PERLONGHER, N. ([1984]2008b). "El sexo de las locas". En PERLONGHER, N. *Prosa plebeya. Ensayos (1980 - 1992)* (pp. 29-34). Buenos Aires: Colihue.
- _____ ([1985]2008c). "Historia del Frente de Liberación homosexual de la Argentina". En PERLONGHER, N. *Prosa plebeya. Ensayos (1980 - 1992)* (pp. 77-84). Buenos Aires: Colihue.
- _____ (2008d). *Prosa plebeya. Ensayos (1980 - 1992)*, Buenos Aires: Colihue.
- PINTA, M. F. (2006). "Interdisciplinarietà y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta". *Instituto de*

Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla - La Mancha, HUM 2004-02731 [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2011 en <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/51/Instituto%20Di%20Tella.pdf>.

_____ (2009). "Legado del '68 en el Arte Argentino". *Afuera* [en línea]. Consultado el 23 de enero de 2013 en <<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=04.ArtesEscenicas.Pinta.htm&idautor=55>>.

_____ (2010). *Espectáculos y Medios Audiovisuales en el Di Tella*. Tesis de doctorado no publicada, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

_____ (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Biblos.

PLOTKIN, M. B. (2003). *Freud en las pampas*. Buenos Aires: Sudamericana.

PRECIADO, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

_____ (2004). "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." *Caosmosis* [en línea]. Consultado el 22 de abril de 2008 en <<http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/05/preciado-genero-y-performance.pdf>>.

_____ (2006). "Basura y género: mear/cagar. Masculino/femenino [en línea]. Consultado el 22 de abril de 2008 en <<http://es.scribd.com/doc/30525398/Basura-y-Genero-MearCagar-y-MasculinoFemenino>>.

_____ (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (2009). "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual". En HOCQUENGHEM G. *El deseo homosexual* (pp. 133-174). España: Melusina.

_____ (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en <Playboy> durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.

Principios de Yogyakarta. Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género [en línea]. Consultado el 21 de enero de 2013 en <http://www.yogyakartaprinciples.org/principles_sp.htm>.

PROAÑO-GÓMEZ, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.

RAGUCCI, L. H. (1992). *La arquitectura teatral en Buenos Aires (1783-1991)*. Buenos Aires: Ediciones FUNCUN.

- RAMÍREZ LLORENS, F. (2011). "El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía". En V.V.A.A. *Actas XIII Jornadas Interescuelas*, San Fernando del Valle de Catamarca: Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca.
- RAMOS FOSTER, V. (1971). "Theatre of Dissent: Three Young Argentine Playwrights". *Latin American Theatre Review*, 4(2), 45-50.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RIFKIN D. Y TARDUCCI M. (2010). "Fragmentos de historia del feminismo en Argentina". En CHAHER S. y SANTORO S. (comp.) *Las palabras tienen sexo II* (pp. 17-39). Buenos Aires: Artemisa Comunicación.
- RIVAS, F. (2011). "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano". En V.V.A.A., *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo Circuito Disidencia Sexual* (pp.59-75). Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS).
- RODRIGO, D. y TORRES, H. (2005). "Cyborgqueers, o de cómo deshacer al Homo Sapiens". En CÓRDOBA, D., SÁEZ, J. y VIDARTE, P., *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp.187-211). Madrid -Barcelona: Egales.
- RODRÍGUEZ, C. y TCACH, C. (2006). *Arturo Illia, un sueño breve. El rol del peronismo y de los Estados Unidos en el golpe militar de 1966*. Buenos Aires: Edhasa.
- ROMERO, L. A. (1994). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- ROSENZVAIG, M. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires: Biblos.
- SALESSI, J. (1991). "Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires 1880-1914". *Hispanamérica. Revista de literatura*, XX(60), pp. 33-53.
- _____ (2000). *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871 - 1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SALINAS HERNÁNDEZ, H. M. (2010). *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*. México D. F.: Eón.
- SANDOVAL, C. (2004). "Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos". En V.V.A.A. *Otras Inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp.81-106). Madrid: Traficante de sueños.
- SARLO, B. (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SASTURAIN, J. (2012). "Copi o la incomodidad". *Fierro* (63), 26.

- SATGÉ, A. (2012). *De los años 60 a los años de la Colina: un recorrido en libertad*, Jorge Lavelli. Buenos Aires: Inteatro.
- SCARZANELLA, E. (2009). "Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941-1976)". *Revista de Indias*, LXIX, (245), 65-94.
- SCHEINES, G. (1992). "La última versión de *Los invertidos* de José González Castillo". En PELLETTIERI O. (ed.), *Teatro argentino de los '90* (pp. 55-62). Buenos Aires: Galerna.
- SEBRELI, J. J. ([1964]1965). *Buenos aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____ (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SEGARRA, M. (2011). "Deseo y violencia: *Las criadas* de Jean Genet". En ANDRÉS, R. (ed.) *Homoerotismos Literarios* (pp. 91-108). Barcelona: Icaria.
- SEIBEL B. (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2011). "Prólogo". En SEIBEL B. (comp.) *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 8 (1902-1910) Obras del siglo XX: 1ª década – III* (pp. 7-29). Buenos Aires: Instituto nacional del teatro.
- SEOANE, M. (2004). *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad*. Buenos Aires: Crítica.
- SIKORA, M. (1994). "Estreno y prohibición de *El Vicario* de Rolf Hochhuth". En PELLETTIERI, O. (ed.) *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)* (pp. 85-94). Buenos Aires: Galerna.
- SILVA SANTISTEBAN, R. (2009). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- SONTAG, S. (2008). *Contra la Interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires.
- SOSA CORDERO, O. (1978). *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor.
- SOTO, M. (2005). "Literatura Queer: esa lección olvidada de Barrio Sésamo En CÓRDOBA, D., SÁEZ, J. y VIDARTE, P., *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp.239- 257). Madrid –Barcelona: Egales.
- STALLYBRASS, P. y WHITE, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- STRAFACCE, R. (2008). *Osvlado Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

- TARCUS, H. (2001, 8 de julio). "Las caricaturas del joven Copi". *Clarín* [en línea]. Consultado el 10 de febrero de 2012 en <<http://old.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/08/z-00615.htm>>.
- TCHERKASKI, J. (1983). *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto*. Buenos Aires: Ed. De Belgrano.
- TERÁN, O. (1991). *Nuestros años sesentas* (2ª. ed.). Buenos Aires: Punto Sur.
- _____ (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- _____ (2004). "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980". En TERÁN O. (coord.) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano* (pp. 13-95). Buenos Aires: Siglo XXI editores argentina s.a.
- _____ (2006). *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- _____ (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- TIRRI, N. (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires, Ediciones La Bastilla.
- TRASTOY, B. (1985). "La primera obra teatral censurada por la Municipalidad". *Letras de Buenos Aires*, 5(14), 49-52.
- _____ (1987). "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio". *Revista de Crítica e Investigación Teatral*, 2(2), 75-87.
- _____ (2002). "Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política". En PELLETTIERI O. (d.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884 - 1930)* (pp. 218-223). Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2003). "El Di Tella y la neovanguardia absurdista". En PELLETTIERI O. (d.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)* (pp. 331-336). Buenos Aires: Galerna.
- _____ y ZAYAS DE LIMA P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- TREROTOLA, D. (2011a, 04 de febrero). "Pezón, pezón, qué grande sos" . *Página 12. Suplemento Soy*, pp. 4-7.
- _____ (2011b, 18 de marzo). "Transgénero criollo". *Página 12. Suplemento Soy*, 3.
- TRUFFAUT, F. (1997). *El cine según Hitchcock*. Bs. As.: Alianza.
- VAN DIJK T. A. (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- VÁZQUEZ, L. (2012). "Las lenguas de Copi". *Fierro* (63), 33-36.

- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- VERZERO, L. (2012). "Formas y alcances de la comunidad en el teatro militante argentino". *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, pp. 22-31.
- VEZZETTI, H. (1996). *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*. Buenos Aires: Paidós.
- VIÑAS, D. (1965). *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- VIOLA, L. (2013, 14 de junio). "El colibrí canta morir". *Página 12. Suplemento Soy*, pp. 4-7.
- VITURRO, P. (2004). "Ficciones de hembras". En FERNÁNDEZ J., D'UVA M. y VITURRO P. (comps.) *Cuerpos Ineludibles. Un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina* (pp. 131-142). Buenos Aires: Ají de Pollo.
- VIZGARRA, D. (2009). "Tacos en las tablas". *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. (5), 18.
- WAINER, A. (2011). *El Cervantes. Ideas de Teatro Nacional (y algunas notas y digresiones)*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- WAJCMAN, J. (2006). *El tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra.
- WAYAR, M. (2007). "Floencia dice que se casa pero de no blanco Ala". *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. 1(1), 10-12.
- WILLIFORD, D. (2009). "Queer Aesthetics". *borderlands e-journal*, 8 (2), 1-15 [en línea]. Consultado el 22 de noviembre de 2010 en <www.borderlands.net.au>.
- WITTIG, M. (2006). *El Pensamiento Heterosexual y Otros Ensayos*. Madrid: EGALES.
- ZANGRANDI, M. (2011). "Espejos, evasiones y fronteras sexuales. En torno a la recepción de *Los ídolos* de Manuel Mujica Láinez". *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 9(1), 123-143.
- ZAYAS DE LIMA, P. (1993). "Algunas reflexiones sobre la censura teatral en la Argentina". En V.V.A.A. *Arte y Poder. 5^{as}. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 225-233). Bs. As.: C.A.I.A..