

Desvestir al horror: disenso sexopolítico en la cartelera porteña durante las temporadas 1980 y 1981.

Lozano, Ezequiel.

Cita:

Lozano, Ezequiel (2017). *Desvestir al horror: disenso sexopolítico en la cartelera porteña durante las temporadas 1980 y 1981*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/329>

Desvestir al horror: disenso sexopolítico en la cartelera porteña durante las temporadas 1980 y 1981

Ezequiel Lozano (UBA- CONICET)

Cuando en nuestro libro *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, Años 60* llevamos adelante un recorrido siguiendo las huellas de la representación del disenso a la heteronormatividad, yendo y viniendo a lo largo del siglo XX, nos interesaba proponer tres inflexiones en los modos de leer lo sucedido en los escenarios de Buenos Aires. Primero, el descalce de una historiografía heterosexista; segundo, revisar las circunstancias de orden político-cultural que habían propiciado, de manera más o menos sistemática, la emergencia de discursos combativos de la sexopolítica hegemónica o bien su imposibilidad de acción; y tercero, poner en valor las micropolíticas de la desobediencia sexual en el teatro argentino, muchas de ellas injustamente invisibilizadas.

Dado que lo que analizaremos aquí son nuevas puestas en escena de experiencias que habían tenido su novedad respecto de la sexopolítica imperante al momento del estreno en Buenos Aires referiré muy brevemente a ese contexto previo. En los albores de la década del sesenta, época de cambios profundos y revoluciones discretas¹ en materia sexogénicas, se pudo ver sobre los escenarios la presencia en los teatros de textos como *La ciudad cuyo príncipe era un niño* (1960) que continúan un tímido desarrollo iniciado en los cincuenta². A fines de esa misma década dos de los momentos de mayor visibilidad de la disidencia sexual en el teatro son las puestas en escena de *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, traducida por Roberto Scheuer y dirigida por Alberto Ure (1968) y *Ejecución* de John Herbert con dirección de Agustín Alezzo (1969). En nuestro estudio, algo que nos resultó destacable 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

¹ Cosse, Isabella *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010.

² En el año 1960, el teatro El Gorro Escarlata estrena *La ciudad cuyo príncipe era un niño* de Henry de Montherlant. 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. Si bien desde nuestro presente sería inevitable señalar el abuso sexual latente en la textualidad de Montherlant, para la época el texto planteaba, bajo un manto de discursos espiritualistas, la emergencia de una sexualidad disidente.

disidencia a la heteronorma, ambas puestas 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 que se alejan del refuerzo del sino trágico.

El presente escrito quiere poner en relación la resistencia cultural (ejercida aún ante el avasallamiento de todos los derechos, la inclusión en listas negras, la violencia ejercida sobre espacios de desarrollo artístico, el forzamiento al exilio, la exclusión y la muerte) contra el terrorismo de estado con la crítica al sistema sexopolítico, entendido en los términos de Paul B. Preciado y otros autorxs. En trabajos recientes³, hemos abordado conceptos caros a esta configuración discursiva tal como el de exilio sexual propuesto por Néstor Perlongher, lo que nos llevó a afinar la mirada hacia vidas sexodisidentes de artistas doblemente exiliados: de una sexoplítica transfronteriza y de territorios dominados por el Terrorismo de Estado. Hacer visibles, asimismo ciertas resistencias micropolíticas como la de Martha Ferro⁴, estrategias de sobrevivencia en el insilio⁵. Sin olvidar que, como señala Joaquín Insausti “El proyecto desaparecedor tenía un objetivo muy claro: eliminar las organizaciones armadas de izquierda, disciplinar el movimiento obrero e instaurar un proyecto económico neoliberal”⁶.

Desvestir al horror

Según señalan los estudios canónicos sobre el teatro en Buenos Aires durante la última dictadura cívico militar: los escenarios de la Ciudad encienden un discurso metafórico para dejar al desnudo el horror implantado en el país, desde sus bases más estructurales. Jean Graham-Jones 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

³ Lozano, Ezequiel, "Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina" *Badebec* vol. 6, Nº 12, 2017. Disponible en línea: http://www.badebec.org/sitio/pdf/dossier_lozano_12.pdf.

⁴ Flores, val, *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Buenos Aires, Madreselva, 2015.

⁵ Reati, Fernando, "Exilio tras exilios en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro." *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)* (pp. 185-196), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

⁶ Insausti, Joaquín, "Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina" (pp.63-82). En Débora D' Antonio (comp.) *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2015, p. 82.

autocensura⁷. 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 militar⁸.

Ahora bien, ¿qué sucede durante las temporadas 1980 y 1981? Con el Terrorismo de Estado instalado ya hace años, queremos hacer foco en algunas singularidades que quisiéramos señalar aquí: algunas puestas en escena presentan rasgos de cuestionamiento al gobierno dictatorial desde sus bases más estructurales como la misoginia, el patriarcado, el heterosexismo y el machismo. En algunos casos se apoyan en textos que fueron éxitos durante la dictadura de Onganía, sin ser censurados a pesar de su crítica a la sexopolítica imperante. Se repone el notorio éxito de fines de los sesenta, *Ejecución* (Dir. Hernán Aguilar, 1980). En 1981, vuelve a escena, en el teatro Payró, el éxito de la cartelera 1968, *Atendiendo al Sr. Sloane* (Juan Leyrado -Eddie-; Aida Merel -Kathy-; Santiago Garrido -Sloane-; Jorge Petraglia -Kemp-) con dirección de José Santiso. Ya el año anterior otro texto del autor inglés, *El rufián de la escalera* (Dir. Luis Senkman), había podido verse en la escena local. Distinto sería el caso del regreso a los escenarios de *La ciudad cuyo príncipe es un niño* de Montherland en el Teatro de la Piedad, cercenando sus aspectos tímidamente disruptivos para hacer foco en la glorificación del contexto religioso donde se desarrolla.

El travestismo estetizante y como opción de la puesta en escena se reitera en 1980 con propuestas como: *Maipo made in Gasalla*, de Antonio Gasalla y Enrique Pinti, con

⁷ Graham-Jones, Jean, "Broken Pencils and Coruching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre". *Theatre Journal*, 53(4), 2001. p. 602.

⁸ *op. cit.* p. 603

dirección del primero; *Cabaret Bijou*, escrita y dirigida por Alfredo Zemma; *Orquesta de señoritas* (de Jean Anouilh, adaptada por Augusto Rave y con canciones de Ma. Elena Walsh y Chico Novarro) dirigida por Jorge Petraglia en 1974, que se mantuvo en cartel hasta 1981, los personajes femeninos fueron interpretados por hombres para que la pieza funcionara como una caricatura de las problemáticas femeninas; los papeles masculinos fueron representados por hombres. En la misma línea Ernesto Schoo aprecia el trabajo de *Caviar*: "Con elementos de la historieta, del desfile de modas, de la revista tradicional y del kitsch nostálgico que caracteriza a este fin de siglo, los muchachos de *Caviar* alzan un monumento al teatro que merece ser visitado"⁹.

Se estrenan nuevas obras sobre el "tema tabú", como insiste en llamar la crítica, de la sexualidad no heteronormada en contextos de encierro. Así, en 1981 se pueden ver dos propuestas que trabajan sobre aquello que había sorprendido de *Ejecución* en los sesenta. *Bent* (Dir. Julio Ordano), trabajando sobre los homosexuales exterminados en los campos de concentración nazis. Y una obra de dramaturgia local de Rodolfo Ledo. En el 81 la crítica de *Clarín* señalaba sobre "Proceso interior" (de Rodolfo Ledo, con dirección del autor y producción de Jorge Lozano Soriano) "intenta una especie de defensa del anormal, convertido en paria social"¹⁰; *El Día*, de la ciudad de La Plata, afirma "... un juego teatral elocuente que no evita ningún recurso para complacer la morbosa curiosidad de espectadores prevenidos"¹¹. Vemos que el *ethos* discursivo de la crítica porta subjetivemas homofóbicos que siguen vigentes como el patriarcado que los sostiene.

Aparece una propuesta conocida de la dramaturgia nacional, hablamos de *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac, la cual, aunque no critica (ni menos aún ataca) al heterosexismo dominante habilita cierto disenso. 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

⁹ *Convicción*, 28/06/81

¹⁰ *Clarín*, 23/04/81

¹¹ *El Día*, 25/05/81

más, definitivo e irreversible, hacia el transexualismo que le prometen las hormonas y la cirugía especializada”¹². 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”¹³. 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 pre-asignado. Así muere, trágicamente. Así, también Halac, mata toda potencialidad transformadora de la textualidad.

A nivel de dramaturgia local quizás la novedad más grande para aquel entonces sea la presencia en los escenarios porteños de *Ya otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina, caso recordado de travestismo femenino en el teatro de las últimas décadas. 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.

¹² Trastoy Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 10.

¹³ Ordaz, Luis, “Autores del “nuevo realismo” de los años '60 a lo largo de las tres últimas décadas”, *Latin American Theatre Review*, 24(2), 1991, p. 43.

Conclusión

Durante el Terrorismo de Estado, en los escenarios de la Ciudad de Buenos Aires se enciende un discurso metafórico para dejar al desnudo el horror implantado en el país de maneras diversas; se trata de puestas en escena que buscan activamente resistir a la censura o a la autocensura, mediante la utilización de la ironía, la alusión y, fundamentalmente, en el uso de un lenguaje compartido con las y los espectadores. Teatro que resiste, transmitiendo un mensaje crítico hacia el gobierno de facto y, al mismo tiempo, evita su reacción; sin embargo, irónicamente, algunos casos reproducen el mismo orden represivo. En dicho contexto, y continuando con nuestra investigación sobre la presencia de las sexualidades disidentes en el teatro en Buenos Aires durante el siglo XX, quisimos reflexionar aquí en algunas puestas en escena de las temporadas 1980-1981 que presentan rasgos de cuestionamiento al gobierno dictatorial desde sus bases más estructurales como la misoginia, el patriarcado, el heterosexismo y el machismo.