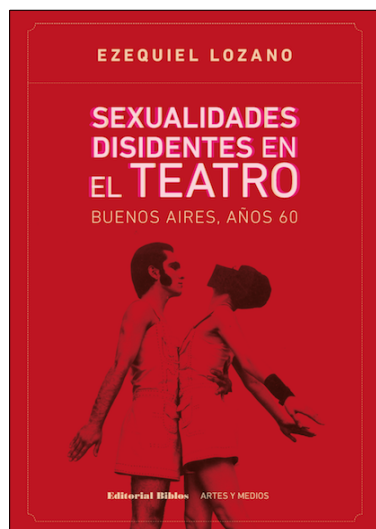


LOZANO, Ezequiel. *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60* (Biblos, 2015)

Augusto Ricardo¹
Facultad de Arte, UNICEN
ac.ricardo@hotmail.com



1.

La primera impresión que se tiene al leer libros acerca de posfeminismo, teoría de género, disidencia sexual o teoría *queer*, por mencionar sólo algunos conceptos o teorías que se ocupan de los cuerpos minoritarios o abyectos, es similar a encontrarse, de la nada y sin aviso, con un carnaval. De repente, ante el lector, desfilan los cuerpos homosexuales, trans, intersexuales, travestis, maricas, tortas, vibrando al son de lo dionisiaco, invirtiendo, mofándose, atacando todos los discursos sobre la sexualidad que fundamentan al sentido común y al sujeto sentido de la norma.

Y es tal la distorsión que implica hablar de una teoría de los anormales, de una teoría de los abyectos, de una teoría de aquellos cuerpos que históricamente fueron considerados cuerpos patológicos, criminales y perversos, que debían ser exterminados, corregidos y ocultados, que uno no puede más que tambalear ante un frenesí semejante.

El o la heterosexual que comienza a leer no puede permanecer indiferente por mucho tiempo. Descubre que en el proceso de inteligibilidad y puesta en escena de lo otro, se encuentran las claves del escenario en que se disputa la propia identidad.

Una disputa que involucra al género, al deseo, la subjetividad y, por supuesto, a la política.

1 Reseña realizada en el marco de la beca EVC-CIN convocatoria 2015.

2.

Y si algo queda claro con la lectura de *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60* es que, parafraseando a Perlongher, en Argentina, hablar de identidad y disidencia sexual tiene menos que ver con el goce del carnaval que con una política del terror.

Como afirma el propio autor en la introducción:

Este libro pretende reconstruir el escenario sociopolítico de los años 60 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. De igual manera, busca caracterizar los modos escénicos de representación de las sexualidades no heteronormativas. (23)

Las expresiones artísticas que interesan a Lozano son, como lo indica el título, aquellos hechos teatrales- y digo hechos porque el análisis del autor trasciende el mero texto dramático o la puesta en escena hacia toda la red que configura lo teatral: descripción de puestas en escena, repercusión en los medios, relatos de los protagonistas, relación con la censura, actitudes del público- que involucran la representación o la visibilidad de cuerpos y prácticas no heterosexuales en la década del 60. Lozano da cuenta de los múltiples y complejos vínculos de esos hechos teatrales con los gobiernos militares y democráticos, con las distintas expresiones de la izquierda y el peronismo, y con las diversas expresiones de las vanguardias artísticas.

3.

Pero antes de entrar de lleno en la obra que nos ocupa, es necesario acompañar el recorrido que el propio autor propone. Porque si bien el tema central del libro es la década del 60 y lo que él denominará una “revolución discreta” en cuanto a las formas de representar las sexualidades disidentes, Lozano comienza su recorrido en las primeras décadas del siglo XX. Encuentra allí el nacimiento de la matriz específica en que se desarrollaron los discursos teatrales hegemónicos y heterosexistas argentinos que configuraron los modos de visibilidad de las sexualidades no heteronormativas. Pero como él mismo dice, hablar de la visibilidad de estos cuerpos significa, más que nada, hablar de su invisibilidad, de su falta y censura a lo largo de la historia, por lo que sólo se trata de “poder señalar momentos en los cuales se concretan escenas que desbordan dicho marco” (25).

Nuestra cultura, aunque reniegue de lo supersticioso, parece atribuir a los comienzos un sentido privilegiado para comprender el desarrollo de un acontecimiento. Un buen o mal comienzo pare-

cen presagios de lo que vendrá. Como si el primer paso gobernara todo el camino. Así, Lozano encuentra en *Los invertidos*, de González Castillo, estrenada en 1914, la definición del paradigma de representación de las sexualidades disidentes con el que todo el teatro del siglo dialogará de una u otra manera. Lozano traza, a partir de esta obra, dos movimientos distintos pero que se complementan en la cartografía que propone.

Por un lado, *Los invertidos* le permite un recorrido por los discursos médicos y jurídicos que configuraron el rostro deseable del Estado Nacional: un proyecto de raza y de género apoyado en discursos higienistas y positivistas de control y defensa de la sociedad. La referencia al seminario de Foucault no es casual, ya que Lozano realiza una genealogía al mejor estilo Foucault, encontrando las zonas grises, es decir, los fenómenos de “contaminación textual” donde los discursos médicos, psiquiátricos, jurídicos, políticos, religiosos, históricos y artísticos confunden sus fronteras y se legitiman unos a otros en auténticos y concretos ejercicios de poder. La relación de la obra de Castillo con el gobierno, que la censura con argumentos morales y médicos, las explicaciones del propio González Castillo frente a la censura y su vindicación de una estética pura, la repercusión en la crítica y en el público, así como la interpretación de historiadores del arte y la cultura, nada de todo esto se le escapa a Lozano, que combina todo en un recorrido vertiginoso e intempestivo donde el viaje al pasado parece sólo una fría iluminación del presente.

Por otro lado, el análisis del texto dramático y la puesta en escena le permite a Lozano un gesto audaz: la apropiación *queer* de los personajes de Juanita y la Princesa de Borbón, dos personajes trans. Si bien la obra, tanto en el texto como en su representación escénica, los condena, Lozano reivindica la aparición de esos cuerpos y sus escenas que “como figuras de carnaval, que sólo existen en la fiesta, dan cuenta de toda una subcultura contrahegemónica al orden sociosexual imperante. Son personajes sumamente desestabilizadores del patriarcado y el heterosexismo.” (40). Juanita y la Princesa rompen la invisibilidad y el mutismo en la representación de sexualidades disidentes por fuera del marco médico, legal e higienista.

El gesto inaugural de *Los invertidos*, es decir, el texto, la representación, la crítica, los vericuetos políticos, su diálogo permanente con otros discursos médicos y morales o religiosos, cobran su pleno sentido para el presente. Nos confirman aquella intuición de Nietzsche que retoma Foucault (1992: 11):

Uno quiere creer que en su comienzo las cosas eran perfectas; que salieron resplandecientes de las manos del creador, o en la luz sin sombra del primer amanecer. El origen siempre está antes que la caída, antes que el cuerpo, antes que el mundo y el tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo siempre se canta una teogonía. Pero el comienzo histórico es bajo. No en el

sentido de modesto, o de discreto, como el andar de la paloma, sino de irrisorio, irónico, el apropiado para deshacer cualquier vanidad.

Al igual que Foucault, Lozano viaja al pasado y encuentra que en los orígenes de la representación de identidades sexuales disidentes no hay nada de paraíso perdido, de momento inmaculado, sino que en su comienzo paradójico pueden encontrarse las claves para comprender la historia del hombre, del teatro, del arte, del sexo, no como una historia de evolución, sino como una sucesión de transformaciones azarosas, de violencias, de alianzas y combates tan materiales como confusos.

4.

Para el lector que no tenga un conocimiento cabal de la historia del teatro, el libro de Lozano puede resultar fascinante. Su capacidad para saltar del análisis del texto dramático a aspectos detallados de la puesta en escena, de vincular un recorrido minucioso por las claves del momento sociopolítico que fundamentan esas puestas con la interpretación intempestiva de su recepción en la crítica especializada y medios gráficos, así como su audacia a la hora de reivindicar y recuperar del silencio algunas propuestas o prácticas, hacen que el libro funcione como una síntesis o micro-historia de los conceptos, teorías, puestas, marcos y fuerzas que fundamentaron la visibilidad e invisibilidad de las sexualidades disidentes en el teatro argentino.

Luego de analizar *Los invertidos*, Lozano se ocupa del transformismo y el travestismo en la escena porteña de los primeros años. A partir de la praxis escénica de transformistas como Leopoldo Frégoli o Fátima Miris, el autor encuentra en la parodia, la burla, el pastiche, así como en el escándalo que produce en críticos e historiadores, una “potencialidad desestabilizadora del jeroglífico teatral del travestismo” (48) que nunca abandonó la praxis escénica del teatro argentino.

Los decenios siguientes, que involucran a “la década infame” y al peronismo, muestran un recrudescimiento del paradigma higienista y conservador. De hecho, Lozano recupera el concepto de asco para relacionar la disidencia sexual con perspectivas clasistas y morales en el período. Igualmente, afirma que “dentro de la matriz dominante no podemos desmerecer los tímidos cambios discursivos que desde las artes escénicas se empiezan a evidenciar” (73). Obras y puestas en escenas como *Té y simpatía* de Robert Anderson, estrenada en 1954, en la que Lozano encuentra aspectos que anticipan el concepto de *performatividad* de Judith Butler, y *Evasión* de Paul Vandenberghe, estrenada en 1955, evidencian un paso, para nada homogéneo ni extendido, sino más bien tímido pero concreto, de “estereotipos cargados de injuria hacia otras formas discursivas en las cuales se evidencia una integración de la diversidad” (73).

Lozano presenta un análisis que convierte al teatro (desde el convencional hasta el más under), al hecho teatral, en ámbito pertinente para comprender los fenómenos de visibilidad social de los cuerpos disidentes. El teatro, como terreno privilegiado para las ideas encarnadas, permite (más que la danza, que es el cuerpo sin peso ni pasado; más que el cine, que es el cuerpo sin presencia y fragmentado) presentar al cuerpo vibrante, al cuerpo deseante con toda la potencia de un cross a la mandíbula. Pues hablar de sexualidad es siempre hablar de estética y política. El propio Lozano lo entiende así cuando recupera en la introducción a Judith Butler (2007) y relaciona la performatividad del género con la performatividad de la puesta en escena teatral, lo que a través del matiz de Paul Preciado (2014), permite una definición del teatro como lugar estético y político de contraproducción de realidad.

5.

En los años 60, Lozano encuentra un punto de inflexión donde esos discursos higienistas se verán, si no atacados directamente, al menos minados y transfigurados por lo que él llama una *revolución discreta*. Esta revolución discreta comienza tímidamente en obras de Griselda Gambaro como *El desatino*, estrenada en 1965 y *Los siameses*, estrenada en 1967, así como en *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, estrenada en 1968, pero su eclosión ocurre en lo que Lozano denomina *boom de 1969*: la reposición de *Los invertidos* (esta vez sin tanta resonancia); el estreno de *Los huevos del avestruz* de André Roussin, *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams, *Ejecución* de John Herbert, *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus y *Escalera* de Charles Dyer. Es interesante observar que a partir de la representación de obras extranjeras, los directores argentinos pueden eludir algunos aspectos de la censura y ampliar el abanico de discursos. Lozano nos recuerda que en esa época, en materia de sexualidad, gobiernos militares y democráticos coincidían tan plenamente como en su rechazo al peronismo.

En los 60, la emergencia de lo nuevo como un valor en sí mismo, el sostén de las vanguardias con sus experimentos transmediales, en la organización de grupos (tanto de militantes políticos como de artistas), en un público más dispuesto a la complicidad que al escándalo, renovaron de una manera total las formas de producción, distribución e investigación en arte, aunque estas renovaciones no hayan podido ser completamente visibles hasta años después. Más que una revolución, eclosionaron un conjunto de microprácticas y micropolíticas, que permitieron que hoy hablemos de una *revolución discreta* y podamos apropiarnos de una perspectiva *queer* de diversos elementos y obras que tuvieron lugar en esa década. Escribe Ezequiel Lozano:

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 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. (121)

6.

Luego llegarán los 70 con las complejas relaciones entre la disidencia política, estética y sexual, y que le permiten al autor hablar de ciertos *obstáculos a la visibilidad de la disidencia sexual*. Aunque ya desde los años 60, con la “tía Margarita” (como llamaba Perlongher al comisario Margaride) a la cabeza, el Estado y las instituciones trazaron toda una red de criminalización donde la disidencia política y sexual se confundían, Lozano advierte que la censura no fue el único obstáculo. Hacia finales de la década y principios de los 70, la emergencia de la política de la izquierda tradicional se radicaliza y la emergencia de la representación de cuerpos minoritarios pasa a una suerte de segundo plano:

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 las agrupaciones partidarias, la visibilidad de la disidencia sexual en las artes escénicas, que tanto espacio logra durante el cierre de la década del 60, 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 describimos, sino con la vanguardia política del momento, cuya agenda deja de lado las transformaciones sexo-genéricas que se venían desplegando durante los años 60. Es éste el primer obstáculo. (121)

En ese contexto, Lozano recupera puestas en escena en el extranjero, como las de Copi y Manuel Puig, que le sirven de referencia para pensar una estética de la disidencia sexual que se agence con la disidencia política sin que ninguna invada el territorio de la otra. Abriendo el juego a lo que vendrá en los 80: la estrategia del deseo, de la parodia, de los cuerpos encontrados, de lo dionisiaco, combinado con la militancia por los derechos humanos y de integración. Desde la reivindicación de los monstruos de Susy Shock a la militancia por las leyes de identidad de género y el matrimonio igualitario.

7.

La erudición de Lozano le permite combinar los aportes del feminismo, la teoría *queer*, la teoría de género, el pos-feminismo, etc. con análisis sociales, históricos y estéticos. Para quien no conozca mucho acerca de esos textos, el libro de Lozano puede resultar una revelación, ya que el recorrido que propone tiene menos que ver con la crítica en sentido de la decodificación, que con una crítica que adquiere la forma de una cartografía.

Lo que la lectura del libro de Lozano permite comprender es que la narración o la explicación de lo bajo, de lo oculto, de lo abyecto, de lo asqueroso, es también una explicación por lo más confuso, lo más oscuro, lo más desordenado y lo más condenado. Pues para adentrarnos en la racionalidad que como principio guía lo social y configura la red de lo visible, lo invisible, lo pornográfico, lo tolerable, lo representable, debemos hacer valer una estrategia de desciframiento de lo social y su orden visible que no le escape a la confusión de la violencia y las pasiones. Frente a un régimen heterosexual, comisario y paranoico, la vindicación que Lozano realiza de experiencias transformistas, paródicas, comunitarias, transmediales, amorales, contrahegemónicas, rebeldes, permitirá el trazado de nuevas constelaciones posibles y un encuentro con el pasado que nos fundamenta, pero en medio de un carnaval donde todos los pasados, presentes y futuros se dan cita.

A pesar de la paranoia, de los prejuicios, de los moralistas, de las violencias, de la policía, el libro rescata una sensibilidad que se despliega en el teatro de la superficie del siglo, y que nos permite decir, como el poeta:

“Alabados los libres,
De esta tierra siempre en guerra”²

2 Canción de Los Abuelos de la Nada. Título: “Padre Soltero”. Disco: *Cosas mías*. Año: 1986. Letra de Miguel Abuelo.

Bibliografía

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós: Barcelona.

Foucault, M. (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*. La Piqueta: Madrid.

Lozano, E. (2015), *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos.

Preciado, B. (2014). *TESTO YONQUI. Sexo, drogas y biopolítica*. Paidós: Buenos Aires.