

El hábito no hace al monje: Travestismo, homosexualidad y lesbianismo en *...y a otra cosa mariposa* de Susana Torres Molina¹

Laurietz Seda

There is a story about two small children in a museum standing in front of a painting of Adam and Eve. One child asks the other, "Which is the man and which is the lady?" The other child answers, I can't tell – they don't have any clothes on.

— Judith Shapiro, "Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex"

Vain trifles as they seem, clothes have, as they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us.

—Virginia Woolf, *Orlando*

We all pass or we don't, we all wear our drag, and we all derive a different degree of pleasure – sexual or otherwise—from our costumes. It is just that for some of us our costumes are made of fabric or material while for others they are made of skin; for some an outfit can be changed; for others skin must be resewn.

— Judith Halberstam, "F2M: The Making of Female Masculinity"

En nuestra sociedad existen un sinnúmero de ejemplos que indican que el ser humano tiene la costumbre de identificar a otros seres humanos mediante lo que llevan puesto, lo visible. Sin embargo, como es sabido, la percepción de los colores, de la longitud del cabello o el uso de accesorios cambia a través de los años y de acuerdo a la cultura. En 1989 apareció un artículo en el *New York Times* que causó revuelo porque en el mismo la autora señalaba que antes de la Segunda Guerra Mundial a los niños se les vestía de color de rosa (que de acuerdo a la literatura de la época era un color fuerte) y el azul lo usaban las niñas (porque era más suave). Como todos sabemos esto es diferente hoy día.

Susana Torres Molina en *...y a otra cosa mariposa* (1981) capta y manipula excelentemente esta obsesión social por identificar al ser humano mediante características definibles a simple vista. La dramaturga hace uso de la teatralidad del acto travesti para expresar una crítica al machismo argentino y para exponer, a manera de subtexto, relaciones alternativas a las heterosexuales. En este análisis se demostrará cómo Torres Molina emplea el recurso escénico del travestismo para llamar la atención hacia el concepto de la construcción del género, para establecer una crítica a la sociedad patriarcal, para evadir la censura y para llevar a cabo un comentario con respecto a las relaciones lesbianas.

En términos estructurales la obra está dividida en cinco escenas con una trama circular muy sencilla. Las cuatro actrices ya en el escenario al empezar el acto se desvisten de mujeres y se visten de hombres para representar a unos amigos inseparables. Sus nombres denotan lo que caracteriza a cada uno de estos porteños: El Flaco, El Inglés, Cerdín y Pajarito. Adoptando un lenguaje misógino y otras actitudes propias del sexo masculino los personajes representan las diferentes etapas por las que pasa el hombre – niño, adolescente, adulto y viejo. Al final, todavía frente al público, las actrices se desvisten de hombres para volver a ser mujeres, en otras palabras, para volver a “representar” su papel social de mujeres.

En un primer plano, con la estrategia de hacer que las mujeres se vistan de hombres frente al público, y que al final se quiten las ropas masculinas para volverse a colocar las femeninas, se enfatiza la idea de constructo en cuanto a la identidad sexual aparente del ser humano. De esta manera, la dramaturga se vale de la idea de que la vestimenta es un elemento que tradicionalmente la sociedad ha utilizado para categorizar y distinguir a un individuo de otro, para proponer un cuestionamiento de la categoría género y llamar la atención hacia (y expresar a la misma vez la necesidad de) la falsedad del comportamiento social del ser humano.

El recurso escénico del travestismo no es nuevo en el ambiente teatral hispano. Por ejemplo, en el teatro del Siglo de Oro es común encontrar mujeres vestidas de hombres. Como ilustración de este fenómeno se encuentran *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Escolástica celosa* de Lope de Vega y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. En Latinoamérica es Sor Juana Inés de la Cruz la primera mujer en utilizar esta convención aunque de manera inversa: un hombre vestido de mujer.² Sin embargo, la importancia del desarrollo de dicha técnica en *...y a otra cosa mariposa* consiste no tan sólo en que se establece una crítica al

comportamiento masculino en una sociedad patriarcal, sino que el recurso escénico del travesti desestabiliza el sistema de género binario tradicional e implícitamente añade y sugiere el lesbianismo como una dimensión existente dentro de la sexualidad humana.

La vestimenta, como ya se ha señalado, es uno de los códigos más sobresalientes de nuestra sociedad. La ropa y los actos de vestirse y desvestirse son aspectos importantes de ...y a otra cosa mariposa en el sentido de que con ello el texto se instala en la convención de establecer una clara diferencia entre lo que es masculino y lo que es femenino y luego, mediante la convención teatral del travesti, cuestiona y transgrede estas mismas categorías. Marjorie Garber ha señalado que el cuestionamiento es uno de los propósitos políticos del travestismo:

... one of the most important aspects of cross-dressing is the way in which it offers a challenge to ease notions of binarity, putting into question the categories of "female" and "male," whether they are considered essential or constructed, biological or cultural. (10)

El reto a la condición binaria y la transgresión de los conceptos "masculino" y "femenino" en la sociedad patriarcal argentina son los puntos de partida para la crítica que hace la dramaturga sobre el machismo y las categorías de género tradicionales.

La dimensión lesbiana se añade cuando se toma conciencia de que los personajes de los hombres son representados por mujeres. Estos personajes se perfilan como porteños que desde su niñez hasta que llegan a la vejez necesitan constantemente afirmar su masculinidad. Cuando son niños, El Inglés se aparece con una revista *Playboy* por la que los cuatro se pelean para verla, afirmando así ante los demás su deseo por el sexo opuesto. Sin embargo, en la dimensión implícita, son mujeres observando y disfrutando fotos de mujeres desnudas en el *Playboy*. El discurso y el comportamiento de estos porteños no cambian al ellos crecer. Cuando cuentan con treinta años de edad su discurso consiste en hablar de sus amantes. El Inglés, por ejemplo, ve a una mujer "todos los martes de siete a nueve" (35) y El Flaco tiene un segundo apartamento para llevar allí a sus amantes. Tomando siempre en consideración que los personajes son representados por mujeres, la idea del lesbianismo queda implícita también en este mismo discurso.

Al igual que en un juego complicado de cajas chinas, la obra va destapando y reconfirmando dimensiones o alteridades relacionadas con la identidad heterosexual, la homosexual y la lesbiana. Como ejemplo de ello, encontramos que dentro de la comparsa de amigos Pajarito es diferente, pues

confiesa que le gustan los hombres y se viste de mujer: “*Se ha maquillado los ojos y boca y está vestido de mujer, con tacos altos. Su aspecto es de ‘travesti’*” (49). De una vez por todas Pajarito decide “salir del armario” y confesarle a sus amigos que comparte su vida con una persona de su mismo sexo. Esto tuerce aun más la ironía de la representación heterosexual debido a que es una mujer que representa a un hombre que se viste de mujer y que le gustan los hombres:

Pajarito: Bueno en realidad lo alquilo a medias.

Cerdín: ¡No! ¡Enganchaste al final!

El Flaco: ¡Bien, Pajarito!

Cerdín: ¡Macho lindo, carajo!

El Inglés: Y . . . ¿cómo está? Fuertonga, ¿eh?

Pajarito: No . . . no me dejaron terminar . . . lo comparto con . . . un tipo. Un tipo que necesitaba guita y me lo ofreció. Vi el anuncio en el diario y . . . pero el departamento es grande, así que . . . (*Un instante de desconcierto en los tres.*)

El Flaco: ¡Uy, uy,uy! ¡qué mal te veo Pajarito!

Cerdín: (*Con un vaso golpeando la mesa*) Lo corrían de atrás, lo corrían de atrás.

Pajarito: No sean boludos. Es un tipo fenómeno. Un dibujante.

El Inglés: ¿Y vos qué sos? ¿La Modelo? (36-37)

En un principio los amigos celebran que Pajarito esté compartiendo el apartamento con alguien porque asumen automáticamente que lo estará compartiendo con una mujer. Pajarito titubea cuando les explica su situación porque conoce de antemano la reacción de sus amigos. Cuando les confiesa que vive con un hombre, los demás no solamente le hacen comentarios despectivos sino que asocian su conducta a la femenina:

El Flaco: ¿Te pintás la trucha?

Cerdín: ¿Te vestís de mina?

El Flaco: ¿Bien colorada la trucha?

Cerdín: ¿Bombachitas blancas?

El Flaco: ¿Qué te pasa loca? ¡Hablá!

Cerdín: No seas malita contá.

El Flaco: ¿Dónde levantás, Pajarito? ¿En los baños?

Cerdín: ¿En las estaciones?

El Flaco: ¿Te da por los jovatos?

Cerdín: ¿O por los pendejos?

El Flaco: ¿Usás corpiño?

Cerdín: ¿Y bombachita haciendo juego?

Pajarito: (*Casi llorando y en voz alta*) ¡No boludos! ¡Soy marica pero no mina! (38)

Cuando Pajarito les confiesa a sus amigos que vive con un dibujante, inmediatamente éstos asumen que Pajarito ha dejado de ser hombre. Para ellos todo lo que no es masculino, es femenino. Por eso es que comienzan a asociar a Pajarito con los elementos propios del sexo opuesto (pintarse los labios, usar corpiño y bombachas) y le atribuyen adjetivos femeninos (loca, malita). Sin embargo, la respuesta de Pajarito desestabiliza la estricta noción de lo masculino y lo femenino estableciendo una clara diferencia con respecto a la visión binaria tradicional de los sexos y las preferencias sexuales, apuntando hacia algo que va más allá de ser hombre o ser mujer. Pajarito les hace claro que él no es una mujer sino un “marica.” De esta manera establece específicamente una identidad homosexual.

Pajarito es el elemento transgresor de la comparsa de amigos. Su conducta cuestiona los roles sexuales y resulta ser una amenaza para el sistema de masculinidad de la sociedad patriarcal que representan todos ellos. Por eso El Inglés le pide que asuma un comportamiento masculino, en otras palabras que disimule y salga con alguna chica para que la gente no hable:

. . . Sabés Paja, para mí, en mi opinión y sin querer meterme en tu vida, entendolo bien, eh, vos deberías salir con alguna mina. Sí ya sé, que no me digas nada, yo sólo te estoy hablando de salir. Sí de salir para . . . mostrarte, para que te vean, ¿me entendés? ¡Para **hacer facha!** Pasear. Ir al cine. Caminar por Santa Fe. Los domingos por la Recoleta. ¿Me entendés? Mostrarte. Que te vean. ¡Sí, que te vean bien acompañado . . . de una flor de miñón! . . . Así . . . del brazo, ¿entendés, Paja? (*Pausa*) Si no la gente habla . . . sí ya sé, ¿a quién le importa? (*Acercándose a Pajarito*) Pero fijate, yo soy tu amigo, el Flaco es tu amigo. Cerdín . . . nos ven siempre juntos y la gente habla. Saca conclusiones. Y qué pasa, decime, ¿qué pasa si creen, en una de esas, que estamos todos en la misma? ¡Ojo! no lo tomes a mal. No es por mí. Yo soy tu amigo. Es por la familia, ¿Sabés? Uno tiene hijos. **Hay valores. Costumbres.** (énfasis mío) (44)

¿A qué valores y costumbres se refiere El Inglés? A todos los establecidos por el sistema patriarcal que otorgan primacía a la esfera de la masculinidad pero que son los mismos que Pajarito subvierte. El Inglés, quien tiene bien

afianzados esos valores, funciona como portavoz del sistema falocéntrico por lo que condena la conducta homosexual de su amigo. Estos valores y costumbres que transgrede Pajarito son los que se subvierten también en el drama mediante la técnica del travesti.

Mediante la presencia homosexual de Pajarito y el travestismo en escena se quebrantan las categorías y los binarismos culturales de la sexualidad. Se denuncia lo limitadas que resultan estas categorías y la falsedad del comportamiento social dentro de una sociedad patriarcal homofóbica en donde es necesario “hacer facha, disimular para que la gente no hable.” El Inglés le sugiere a Pajarito que “haga facha,” que disimule su condición. Disimular su condición de mujeres lesbianas es lo que implícitamente están haciendo las mujeres al vestirse y asumir la personalidad de estos machos porteños. En este sentido la crítica que se manifiesta hacia la falsedad del comportamiento del ser humano funciona también como arma para disimular lo que realmente se es. Es por eso que el travestismo funciona aquí como puente entre la heterosexualidad, la homosexualidad y el lesbianismo. Por un lado, se critica el comportamiento masculino hacia la homosexualidad. Por otro lado, se declara la necesidad del disimulo, de la facha y del disfraz ante la intolerancia a relaciones alternativas a las heterosexuales, lo que convierte la heterosexualidad en un acto travesti per se. De la misma manera al hacerse alusión a la homosexualidad implícitamente se habla también de lesbianismo. El recurso escénico del travesti entonces funciona como máscara para disfrazar la condición homoerótica femenina ante las posibilidades de la censura en Argentina.

Para poder captar el subtexto de la obra y el efecto del travestismo es importante considerar que Torres Molina es la primera escritora latinoamericana en publicar una colección de cuentos (titulada *Dueña y señora*) de tema explícitamente lesbiano (Foster 131). La misma es publicada en 1983 (dos años después del estreno de *...y a otra cosa mariposa*), lo que indica el deseo y la necesidad de Torres Molina de explorar otras dimensiones en cuanto a la escritura y al tema de la sexualidad femenina. Con la publicación de *Dueña y señora* :

Se me calificó de promiscua, con ataques a nivel personal. Fue la primera vez que sentí que se me atacaba por ser mujer. Si lo hubiera escrito un hombre no hubiera pasado nada. En Brasil el libro sí tuvo una buena acogida. Allí están más adelantados que nosotros con respecto al erotismo y a la sexualidad que atañe a la mujer. Lo escribí para superar un lenguaje masculino y para romper con los condicionamientos que una arrastra. (“Destacada teatrística,” 393)

Las circunstancias políticas y culturales que permeaban en la Argentina durante la época en que se escribió...y *a otra cosa mariposa* también ayudan a comprender por qué en dicho texto la alusión a las relaciones lesbianas se hace de una manera implícita. Los años de 1976-1983 se conocen en la Argentina como los del “Período de Reorganización Nacional.” Este momento se caracterizó como uno de los períodos más represivos en la Argentina. La censura permeó todos los niveles, incluso lo relacionado con la cultura y la educación: “La educación y la cultura son los ámbitos donde actualmente apuntan los elementos residuales de la subversión” dice en 1979 el general Carlos Suárez Mason (Avellaneda 26-27). Se censuran obras porque tratan el tema de la tortura, del gobierno, de la sexualidad y del catolicismo entre muchos otros. La censura se ejerce de diversos modos: desde la omisión en el texto o la prohibición de la reproducción, representación o venta de libros hasta el extremo de encarcelamiento, persecución, asesinato o exilio de intelectuales.³ Durante esta época se da también una “persecución sistemática y organizada contra la libre sexualidad” (Jauregui 168). La Brigada de Moralidad se encargó de cerrar los bares y clubes gays y de arrestar a miles de personas “para espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente” (Jauregui 169). La persecución contra los homosexuales se complementó con la prohibición de la discusión oral y escrita del tema. Carlos Luis Jauregui señala que aunque es difícil asegurar que hubo personas que desaparecieron por ser homosexuales, dentro de las listas de desaparecidos figuran por lo menos unos 400 homosexuales. Aun más, durante los años 1982-83 se perpetró una serie de asesinatos dirigidos contra personas homosexuales. Si tomamos en consideración estos datos no es difícil adivinar por qué Torres Molina utiliza la convención del Siglo de Oro (mujeres vestidas de hombres) en ...y *a otra cosa mariposa* para escapar de los males de la censura de la época, para enmascarar el tema del lesbianismo y para añadir de esta manera una dimensión transgresora a la obra.

Con el travestismo se sugiere en un segundo plano que existe un espacio ambiguo entre las categorías hombre/mujer. Según Ursula K. Heise, en el Siglo de Oro, el que apareciera públicamente una mujer vestida de hombre apelaba al deseo sexual masculino porque esta vestimenta revelaba los contornos del cuerpo femenino en una cultura que abogaba porque la mujer cubriese o disimulase su cuerpo: “trousers, and breeches reveal female feet, legs, and bottoms which are usually hidden under long skirts” [...] For such a culture, male attire paradoxically comes to ‘embody’ femininity whereas female apparel is designed to ‘dis-embody’ it” (368). Por otro lado,

el travestimo apelaba a la audiencia femenina en el sentido de que servía para crear la ilusión de la posibilidad del poder social para la mujer al tener acceso a los modos de representación masculina.

¿Cómo puede interpretarse entonces la función del travestismo en una obra del siglo XX? ¿Cómo puede apelar este recurso escénico a una audiencia masculina o femenina en el siglo XX? La respuesta a estas interrogantes no resulta tan difícil si se analizan las claves que presenta la autora en la obra y la carga sexual que arrastra la convención del travesti en el teatro hispano desde el Siglo de Oro.⁴ El título mismo introduce la primera alusión a la respuesta. Tanto el nombre de Pajarito como el vocablo “mariposa” que aparece en el título tienen en Latinoamérica la connotación de homosexual o invertido. Además, si se toma en consideración que los personajes son representados por mujeres se enfatiza la idea del homoerotismo femenino cuando se presenta la pelea entre los “chicos” por ver la revista *Playboy*. Por otro lado, la escena de la muñeca inflable puede verse como una alianza entre un reparto travesti con un flirteo lesbiano.

. . . *Cerdín abraza vehementemente a la muñeca. La acaricia. La besa. Muy pendiente de las reacciones que provoca en El Flaco y El Inglés, de ese rincón parten silbidos).*

. . . *(Cerdín continúa su juego exhibicionista. El Flaco y El Inglés comienzan a caminar alrededor de Cerdín y la muñeca. Hay silbidos. Piropos. Toqueteos. Risas. Cerdín la protege como si fuera una mujer de verdad).*

El Flaco: *(Parándose frente a la muñeca, mirándole los pechos)*

¡Qué par de . . .ojos que tenés, yegüita!

El Inglés: *(Parándose detrás de la muñeca)*

¡Pero mirá! ¡Mirá qué pedazo! ¡Te chuparía toda, putita! (47-48)

En un primer plano este flirteo ocurre entre unos hombres ficticios que tratan de enamorar a una muñeca (a la que tratan como si fuera una mujer de verdad). En otro plano se encuentran las mujeres (actrices) vestidas de hombres tratando de enamorar a la muñeca. El ambiente de excitación que presenta la escena es lo que permite que se insinúe una relación sexual lesbiana, especialmente cuando Cerdín se acuesta en el sofá y Pajarito le coloca la muñeca encima: “*Cerdín duda unos instantes. Luego comienza a desabrocharse la bragueta frenéticamente. Tiene la cara muy colorada*” (49). En este momento Cerdín ha llegado al máximo de su excitación, pero su intento se ve frustrado por Pajarito, quien le quita el tapón a la muñeca para desinflarla.

El hombre ficticio, representado por las actrices, sirve de mediador entre la relación de una mujer con otra. El recurso teatral del travesti funciona en varios niveles. Por un lado se denuncia el hecho de que el hombre trata a la mujer como un objeto sexual, porque se utiliza una muñeca inflable y no una mujer de carne y hueso. A la misma vez son las mujeres (actrices) quienes están utilizando la muñeca también como un objeto, lo que muestra la complejidad de establecer una solución a las formas patriarcales de la sexualidad. Como ha señalado Elizabeth Grosz, tanto la heterosexualidad, la homosexualidad y el lesbianismo son productos del patriarcado:

Lesbian relationships are no better, nor any worse, than the complexities involved in all sociosexual interrelations. Nor are they in any sense a solution to patriarchal forms of sexuality, because lesbianism, and gay male sexuality are, as much as heterosexuality, products of patriarchy. There is no pure sexuality, no inherently transgressive sexual practice, no sexuality beyond or outside the limits of patriarchal models. This is not, however, to say that all forms of human sexuality are equally invested in patriarchal values, for there are clearly many different kinds of subversion and transgression, many types of sexual aberration that cannot be assimilated into historically determinate norms and ideals. (77)

La transgresión de...y a otra cosa mariposa consiste en que presenta un tema tabú para la sociedad argentina: las relaciones lesbianas. El travestismo en la obra sirve para atacar y cuestionar el sistema tradicional de géneros y presentar otros tipos de relaciones. Esta idea se acentúa nuevamente cuando Pajarito aparece vestido de mujer. Con ello se pone en juego un doble travestismo ya que es una mujer vestida de hombre que se viste de mujer. Con todos estos intercambios de ropa se pretenden dismantelar las barreras de las categorías culturales del género que ha establecido la sociedad. Se muestra la inestabilidad y la falsedad en la asignación de los roles masculinos, femeninos e inclusive las relaciones homosexuales y lesbianas. Con respecto a este efecto Garber apunta lo siguiente:

The cultural effect of transvestism is to destabilize all such binaries: Not only "male" and "female," but also "gay" and "straight," and "sex" and "gender." This is the sense – the radical sense – in which transvestism is a "third." (133)

En ...y a otra cosa mariposa se establece la siguiente premisa como un requisito desde el principio: "Esta obra tiene como única condición para su representación, que los cuatro protagonistas deben ser representados por actrices" (11). La condición funciona como un contrato entre el/la

director/a y la autora. Cuando las actrices se desvisten de mujeres y se visten de hombres frente al público, la audiencia también acepta implícitamente esta parte del contrato. Un aspecto importante es que durante el desarrollo de la obra no se delata verbalmente la condición de mujeres de las actrices, de modo que es posible que el público termine “aceptando la máscara asumida. Se crea así doble juego y transgresión: actrices haciendo de hombres desde un punto de vista femenino” (Eidelberg 431).⁵ También, como ha dicho la misma Torres Molina, se pretende atacar la conducta machista del hombre argentino: “La obra adquiere una dimensión más crítica, más perturbadora” con las mujeres haciendo de hombres. Esta dimensión perturbadora (la homoerótica) aparece en la mente de los espectadores cuando toman conciencia de que son mujeres y no hombres los que realmente están en escena. Si se hubieran utilizado hombres para la representación, la crítica al machismo se hubiera convertido en una simple burla grotesca. Es el recurso del travestismo lo que sutilmente traslada la obra a un nivel diferente que ha pasado desapercibido tanto por la censura argentina de la época como por los que han escrito reseñas y artículos sobre la misma.

Recientemente Jean Graham-Jones⁶ publicó un artículo en el que señala que el comportamiento social del ser humano es aprendido (Graham-Jones 101). Apunta además la idea de que Torres Molina intenta borrar las líneas divisorias entre lo masculino y lo femenino. También enfatiza que...y *a otra cosa mariposa* establece una crítica contundente al machismo y que el hecho de que las mujeres se vistan de hombres significa que la mujer funciona como cómplice en la perpetuación de dicha conducta:

... y *a otra cosa mariposa* humorously deconstructs the myth of the *macho porteño* by invoking the female presence, functioning doubly to demythologize and to insinuate female complicity in the myth's perpetuation through learned behavior and attitudes. (102)

Si bien es cierto lo que dice Graham-Jones, también es necesario ir más allá del concepto de conducta aprendida y de la crítica al machismo.

...y *a otra cosa mariposa* resulta ser innovadora y revolucionaria porque explora temas tabú dentro de la sociedad argentina. Mediante la técnica del travestismo se disimula, se confronta y se desafía la categoría género, es decir, el concepto de que existen unos patrones que definen o categorizan al ser humano. Se sugiere en consecuencia la existencia de un espacio ambiguo entre los géneros. Así se tratan de borrar las líneas divisorias entre el binarismo de los sexos y se desestabilizan los valores absolutos de lo masculino y lo femenino, transformándolos y estableciendo otras alternativas en cuanto a la conducta sexual del ser humano. No se trata de afirmar aquí

que Torres Molina sugiere que la relación homosexual masculina o femenina es mejor o peor que la heterosexual. Lo que se ha pretendido demostrar es el intento de la dramaturga de llamar la atención hacia la existencia de los diferentes tipos de relaciones sexuales que pueden existir en la sociedad y en especial a la necesidad de ocultar y enmascarar los comportamientos alternativos en las sociedades falocéntricas como la Argentina (especialmente durante la época del Proceso de Reorganización Nacional), que condenan la homosexualidad y el lesbianismo.

Worcester Polytechnic Institute

Notas

1. Versión revisada del ensayo titulado "...y a otra cosa mariposa de Susana Torres Molina: En busca del género perdido" presentado en The Northeast Modern Language Association Annual Convention, marzo 1995.

2. Quiero agradecer a William García por proveerme este dato y su manuscrito inédito del travesti en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz.

3. Ver Avellaneda para más detalles sobre la censura en Argentina.

4. Es necesario señalar que la inglesa Annie Hindle nacida en 1847 ha sido considerada como la "madre" de las mujeres que representan papeles masculinos. De ella se ha dicho lo siguiente: "We may speculate that Hindle's unfortunate experience with heterosexual romance may have confirmed latent lesbian tendencies (or the latent lesbianism may have undermined the marriage's chances). In any case, Hindle's male impersonations became more veristic from this point on..." (Senelik 90). Mi estudio sobre ...y a otra cosa mariposa no pretende de ninguna manera afirmar que toda mujer que representa un papel de hombre es lesbiana, sino que en la tradición de este tipo de representación se pueden encontrar vestigios de dicha preferencia sexual y que las sugerencias explícitas del texto sobre la homosexualidad y la necesidad de "hacer facha" invitan al público lector y espectador a buscar qué hay detrás de la máscara asumida.

5. Agradezco a Nora Eidelberg el haberme facilitado unas reseñas sobre la obra y una entrevista que ella misma condujo con Torres Molina.

6. Además del artículo de Graham-Jones, sólo se ha publicado una reseña escrita por Nora Eidelberg y varias reseñas de la puesta en escena. Ver por ejemplo: César Magrini, "Mariposa de buen vuelo," *Convicción*. 23; Rómulo Berruti, ...y a otra cosa mariposa, no es oro todo lo que reluce...." *Clarín*. (Buenos Aires). Domingo, 13 diciembre 1981.

Bibliografía

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*.

Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.

Eidelberg, Nora. "Susana Torres Molina, ...y a otra cosa mariposa, manuscrito inédito, 1981." *Alba de América*. 7.12 -13 (1989): 431-433.

- ____. "Susana Torres Molina, destacada teatrista argentina." *Alba de América* 7.12-13 (1989): 391-393.
- Foster, David W. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Harper Perennial, 1993.
- García, William. "Travesti y cuestionamiento del patriarcado en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz." Manuscrito inédito.
- Graham-Jones, Jean. "Myths, Masks, and Machismo: *Un trabajo fabuloso* by Ricardo Halac and ...y a otra cosa mariposa by Susana Torres Molina." *Gestos* 10.20 (1995): 91-106.
- Grosz, Elizabeth. "Refiguring Lesbian Desire." *The Lesbian Postmodern*. Ed. Laura Doan . New York: Columbia UP, 1994: 67-84.
- Heise, Ursula K. "Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680." *Theatre Journal* 44.3 (1992): 357-374.
- Jauregui, Carlos Luis. *La homosexualidad en la Argentina*. Argentina: Ediciones Tarso, 1987.
- Salmans, Sandra. "Objects and Gender: When an It Evolves into He or She." *New York Times*, November 16, 1989.
- Senelick, Laurence. "Boys and Girls Together: Subcultural Origins of Glamour Drag and Male Impersonation on the Nineteenth-Century Stage." *Crossing the Stage: Controversies on Cross-dressing*. Ed. Lesley Ferris. New York: Routledge, 1993: 80-95.
- Torres Molina, Susana. ...*Y a otra cosa mariposa*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1988.
- ____. *Dueña y señora*. Buenos Aires: Ediciones La Campana, 1983.