

La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano

David William Foster

Este ensayo examina textos del teatro latinoamericano (entre ellos, el trabajo de un chicano). Como quedará evidente, no me ocupo de obras que den una representación del cuerpo gay o del cuerpo incuestionablemente identificado como queer. Al contrario, me ocupo de un radio de obras en las que el cuerpo queer no aparece directamente, obras en las que está porque el texto lo aporta: no lo representa sino que lo construye. De interés primordial, entonces, son las razones por las cuales deviene interesante construirse teatralmente el cuerpo del queer.

El cuerpo queer más notorio del teatro latinoamericano es el de Arandir de *O beijo no asfalto* (1960) de Nelson Rodrigues, texto en el que el cuerpo presente no es homoerótico, en el que el homoerotismo no está presente en el cuerpo de ninguno de los actores (por lo menos que podamos ver), y en el que, sin embargo, el universo de la obra está compenetrado de referencias y alusiones a la amenaza del homoerotismo. *Beijo* sigue siendo, más de cuarenta años después de su estreno, uno de los textos latinoamericanos más terriblemente elocuentes en cuanto a la dinámica de la homofobia y cómo ella funciona como un potente instrumento para ejercer el control social. Arandir es acusado de “ser homosexual” porque, en un aparente gesto de solidaridad humana, se atreve a darle un beso en la boca a un desconocido que ha sido herido de muerte al ser atropellado por un ómnibus en plena calle. Como ser homosexual en sí no es un crimen en el Brasil, ni en general en América Latina, es denunciado por provocar un escándalo de indecencia (la cual sí puede ser sancionada) en la vía pública, de ser adúltero, de ser realmente el asesino de la víctima, para terminar asesinado por su suegro, aparentemente para vengarse del escándalo provocado por su yerno, pero en realidad por celos, siendo el suegro el que es, en realidad, el homosexual: mata a Arandir por celos de un amor nunca correspondido.

Sólo en muerte asume Arandir la pose de un cuerpo eroticizado. Al disparar contra Arandir, Aprígio, el suegro, confiesa su amor y sus celos y la muerte que Aprígio le impone una puesta en evidencia de su cuerpo como, a pesar suyo, el oscuro objeto del deseo sexual del otro:

APRÍGIO: (*Num berro*) [Tenho ciúmes de] você! (*Estrangulando a voz*) – Não da minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namôro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Porque beijaste um homem na bôca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (*Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, usa uma fôlha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendose, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, virando o papel impresso. Num espasmo de dôr, Arandir rasga a fôlha. E tomba, enrolandose no jornal. Assim morre.*)

APRÍGIO: Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*) Arandir! Cai a luz, em resistência, sôbre o cadáver de Arandir. Trevas. (132-33)

Ni defensa ni denuncia del deseo homoerótico (salvo que sea una denuncia de la sexualidad reprimida de Aprígio y de los celos asesinos que de ella brotan), Rodrigues se interesa más por el proceso mediante el cual se intenta imponerle a Arandir un deseo homoerótico: obligarlo a confesar semejante deseo y percibir en su cuerpo los trazos del ser homosexual que él niega ser. Arandir no tiene cómo defenderse contra la necesidad de los otros de percatarse de estos trazos y “todo” lo que significan para su identidad como ser humano, siendo cada uno propulsado por sus propios intereses al poder creer que Arandir es homosexual, puede sumirse en los celos de afirmar que Arandir lo repudió no por ser heterosexual y querer a su hija, sino porque en realidad estaba enamorado de otro hombre.

La ley inflexible de la homofobia hace imposible que Arandir evada la atribución que todos le quieren enfrascar y el efecto teatral es que al espectador se lo convida a ver lo que los otros quieren ver, pero lo que, según el interesado no está, así como no ver los que los otros quieren ver y no ver lo que el interesado insiste en que no se puede ver. Y todo eso a pesar de que Aprígio, al matarlo y ponerlo en exhibición ante el espectador al final, lo asesina por los celos homoeróticos de que haya besado a otro hombre...y a él no. De esta manera, lo

que queda en evidencia no es el cuerpo homoerótico en sí, sino el cuerpo que la sociedad construye mediante la inapelable dinámica de la homofobia.

La homofobia funciona para efectivizar el poder masculino, patriarcal al hacer una criba de todos los cuerpos de hombres y mujeres (aunque en una primera instancia, más los cuerpos de los hombres), para determinar no tanto cuáles merecen compartir el poder del falo, sino más bien para ver cuáles son los que pueden quedar eliminados, literal o figurativamente, del altamente competitivo poder fálico. Esto se ve en cómo pierde cualquier poder de lugar entre sus colegas de trabajo, como sus bienes (específicamente, el cuerpo de su mujer, que le pertenece sólo en cuanto sea reconocido como legítimo dueño y señor heterosexual) quedan a la disposición de los otros, como su propio cuerpo queda ahora a la disposición sexual de su joven cuñada (que puede satisfacer sus propias necesidades psicológicas, fingiendo que lo va a “salvar” de la homosexualidad) y, finalmente, cómo su cuerpo queda también a la disposición de su suegro, que ahora puede cumplir con los celos que antes quedaban embargados por el presunto amor de Arandir por la hija mayor de Aprígio.

La homofobia se perfila, entonces, como una potente fuerza semiótica. En vez de dar cuenta de lo que “está ahí,” opera más bien para construir significados: a lo largo de *O beijo no asfalto*, el comportamiento corporal de Arandir, que es donde se entiende que todos están percibiendo su homosexualidad, en un proceso de asimilación lo mismo progresiva (si besó al moribundo en la boca, se legitima ir descubriéndole la homosexualidad) como regresiva (si besó al moribundo en la boca, se legitima ir descubriendo que siempre tenía que haber sido homosexual desde el comienzo). En todo este proceso, el cuerpo del queer no tiene que aparecer por ninguna parte, no tiene que dar ninguna evidencia de ser queer (sea la que fuere la evidencia que se pudiera dar) y no puede, de ninguna manera, demostrar que no es homosexual, porque el acto de nombrarlo como tal es irrefractablemente factativo: uno lo *es*, porque han dicho que lo *es*:

ARANDIR: [...] Hoje, cheguei no emprêgo. Logo que cheguei, começaram com piadinhas. [...] Até o chefe. Falou comigo, e olhava para mim. Estava espantado. Espantado. Eu tive a impressão. É um bom sujeito. Um homem de bem. Não sei, mas tive a impressão de que tinha nôjo de mim, como se eu!
(91-92)

El espectador ve a Arandir viendo a los otros verlo a él como si fuera homosexual, que es lo mismo que verlo como homosexual. De esta manera, la pieza de Rodrigues coloca en el escenario un cuerpo que “no lo es,” pero que, a los efectos de la dinámica social que se efectiviza a través de la homofobia, “es.”

La homofobia no valdría como instrumento social si no hubiera ninguna necesidad de demostrar que algunos lo “son” y lo que Rodrigues termina subrayando en *O beijo no asfalto* es la terrible teatralidad que subyace a la homofobia en su certera eficacia de poner en evidencia, sobre los escenarios de la vida real, los cuerpos que ostenta como queer.

Luis Alfaro, afamado artista acción/performancero de Los Angeles, de origen chicano, hace un juego muy complicado con su fornido cuerpo (ver Allatson; Prieto Stambaugh, “Identidades incorporadas” por trabajos detallados sobre Alfaro). Se trata indudablemente del cuerpo de un hombre y de ninguna manera intenta ocultar esta condición, como queda evidente en rasgos como sus brazos musculosos, su pecho, sus axilas y sus piernas hirsutos y su cara de barba oscura que, por mucho que se afeite, permanece pronunciada. El cuerpo de Alfaro es un cuerpo travestido, transgénico, pero nunca del todo transsexualizado.

El complejo juego que efectúa Alfaro (que explico en más detalle en Foster, “Luis Alfaro”) gira en torno a cómo un cuerpo, marcado como queer, sirve lo mismo para confirmar cierto tipo de cuerpo femenino que transgrede las normas de la femineidad patriarcal anglo, para, a su vez, perfilarse, por su transgresión contestataria, como también queer en sí. Es decir, el incumplimiento de la mujer es queer; que haga modelo de ello un hombre es queer; y que ese hombre sea conocido como un reputado performancero gay es queer.

En términos del incumplimiento de la mujer, una de las consignas de la cultura chicana es “Real women have curves” (Las verdaderas mujeres tienen curvas; véase el texto dramático de este título de Josefina López [1996]). Esta afirmación pretende oponerse a una norma patriarcal de la mujer delgada y esculpida, si no directamente anoréxica, la mujer de la reducción quirúrgica del busto y de la obsesión por la celulitis. En realidad, la frase bien podría haber dicho “real Latin women” (las verdaderas latinas), pues se trata, primero, de la oposición entre la mujer latina y la mujer anglo y de la oposición entre una latina esencialista y una latina asimilacionista, aspirante a anglo y, por ende, poco latina:

Completamente incluso menos realista
que *Cosmopolitan*,
Vanidades tiene fotografías de
latinas hermosamente esbeltas
y de cabello teñido de rubio
haciendo tortillas
o chiles rellenos
en preciosos trajes
marca Ann Taylor

en hornos diseñados por los mayas
junto a piscinas diseñadas a la orden.

(“Abuelita,” en “Cuerpo politizado”)

En el sketch “Vistiendo en Drag” (incluido en “Cuerpo politizado”) en el que Alfaro habla de la manera en que su propio cuerpo, de hombre gay, encarna a la “verdadera” mujer latina:

Soy más robusto que la mayoría
de los que transita la rambla

Fugitivo
de la pasarela

Me atrevo a mostrar
el bulto en mi entrepierna
porque yo soy
aquel pensamiento.

La puesta en exhibición del bulto de la entrepierna, amén de los rasgos sexuales secundarios arriba mencionados, constituye una manifestación del cuerpo queer del actor/personaje (cuya conflación es una característica primordial del teatro performance) que desafía lo mismo el binarismo del género sexual, así como instala una imagen de la mujer latina cuya ambigüedad –menos por el hecho de que aquí se encarna por el hombre, que por el hecho de que se sale del perfil de la mujer de *Cosmopolitan* – confirma el meollo de lo queer. Como ya dije en mi análisis más extenso del performance de Alfaro (Foster, “Luis Alfaro”), es de particular interés auscultar en cómo Alfaro extiende la deconstrucción de oposiciones binarias de género y subvierte las perspectivas convencionales sobre el transformismo: el transformista se transforma/traviste para asumir la identidad de la contraparte sexual. Dicho procedimiento, a su vez, alimenta el dogma homofóbico de que los hombres gay “quieren ser mujeres” y “las lesbianas quieren ser hombres.” Será así para determinados sujetos sexuales, pero no es suficiente para entender el complejo espectro de identidades sexuales, preferencias, prácticas y las maneras de ver el mundo.

Por lo tanto, hay un constante proceso de vaivén entre la mujer como transformista y el hombre como practicante del transformismo que llega a ser incoherentemente eficaz: es eficaz precisamente porque vuelve incoherente las oposiciones binarias de género que sustentan, y como consecuencia son promulgadas por la heteronormatividad patriarcal. Al silenciar las maneras en que sus propios paradigmas pueden resultar incoherentes – ya que no corresponden a la experiencia humana vivida – la heteronormatividad tacha de incoherente aquellas articulaciones que contradicen sus postulados de homologías

sobredeterminados que sustentan el binomio dominante: lo que está incluido es tan sobredeterminado como lo que queda excluido. Como consecuencia, Alfaro busca subrayar las redundancias de lo que se promueve, así como marcar adecuadamente lo que queda silenciado. Esto es, en definitiva, la labor de la cultura “queer” en general, y lo que se desprende de los textos de Alfaro es la forma en que logra realizar esta labor con referencias específicas a los códigos sexuales de la cultura chicana/latina. Estos códigos, a la vez que refuerzan los códigos sexuales anglosajones, funcionan como la excepción a los mismos, que siempre están presentes para hacer que los códigos sexuales de la cultura chicana/latina dependan de ellos.¹

En su presentación del texto póstumo de Virgilio Piñera, *Una caja de zapatos vacía*, González Cruz dice que, durante los últimos años de su vida (fallece en 1979), Piñera, en un momento dramático en un evento público en la Biblioteca Nacional, confiesa tener miedo, mucho miedo (9). Capaz que había muchas razones para tener miedo en Cuba en los años setenta y era siempre muy evidente que Piñera tenía muchas razones para pensar que el régimen no lo quería. Sin embargo, dado lo que era de conocimiento común respecto a la vida personal y artística de Piñera y el clima de acérrima represión a la diferencia en todo orden, tal como se informa en el muy controvertido documental *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984), es bastante legítimo pensar que el enorme miedo que Piñera confiesa tener tiene que ver directamente con la homosexualidad y las terribles consecuencias de adherirla que sufría mucha gente en Cuba en ese entonces (para una relación sobre la suerte de Piñera, véase Cabrera Infante; consúltese también García Chichester). El hecho de que González Cruz no quiera meterse en las menudeces de los problemas que Piñera tuvo en Cuba debido a su vida homoerótica es cuestión de la selección de datos que hace cualquier crítico, pero en este caso atender las consecuencias de esta vida podría ayudar en mucho a entender cuál es el sentido, en cuanto experiencia humana, que sustenta *Una caja*. O, por verlo de otra manera, traer a colación las experiencias de Piñera en cuanto a perseguir el deseo homoerótico en las primeras décadas de la Revolución nos da un contexto para conformar una posible aproximación a la obra.

Visto en estos términos, el texto de Piñera podría entenderse como una inquisición en la dinámica de la homofobia. Aunque el deseo homoerótico y su represión mediante las persecuciones de la homofobia no se articulan directamente, propongo demostrar que la homofobia está directamente imbricada en la muestra de la violencia física, en general, y la violencia del torturador, en particular, que se perfila en la obra. De la misma manera, quiero señalar la condición del cuerpo de

Carlos como un cuerpo queer: no porque él se sienta o se identifique como queer, sino porque así lo interpretan otros (sobre la dinámica de la homofobia en general y la manera en que queda desarrollada en *Conducta impropia*, véanse los comentarios sobre esta película en Foster, *Queer Issues*).

Una caja se reparte en dos actos. En el primero, Carlos lleva – no sin ciertos trucos de violencia psicológica y física – a Berta (se supone su novia o amante) a patear una caja vacía de zapatos como si fuera el ser humano más vil y despreciable de la tierra, así convirtiéndola en un signo por todo Otro que es amenazado con verse convertido en blanco de la rabia desenfrenada por ser el Otro cuyo desprecio y cuya violentación por ser el Otro, legitiman la sociedad. En el segundo acto, Carlos ocupa el lugar de la caja y Berta se aúna a Angelito para escarmentarlo a él como él antes había escarmentado la caja. Sin embargo, hay una vuelta muy interesante al final de la obra, en el que de pronto sale un Coro que cumple con la legendaria función del Coro de prevenirlo al personaje trágico en cuanto a sus errores y el posible desenlace fatídico que le van a acarrear. En este caso, es Angelito el que va a quedar vencido por su víctima, pero no como un reto implícito a la Revolución, que tanto hizo sufrir a los “homosexuales,” para que ésta cumpla con sus promesas de forjar una sociedad realmente justa e igualitaria, sino que el coro funciona para patentizar cómo Carlos, aparente blanco del escarnio del torturador Angelito, es a su vez capaz de imponerse de modo triunfal: quién es macho y quién es maricón es sólo relativo y él que junta los signos apropiados es quien “ñampea” al Otro, quienquiera que sea.

No es necesario que Carlos (o, eventualmente, Angelito) se profile como específicamente queer, ni que los que lo persiguen lo hagan. De hecho, uno de los “derechos” del homófobo es que nunca tiene que justificarse, nunca tiene que dar razón de sus análisis del cuerpo del Otro, nunca tiene que explicar por qué le repugna tanto el cuerpo del Otro, nunca tiene que demostrar la coherencia de su discurso ni enfrentarse con la posibilidad de una manifiesta incoherencia que lo sustente.

Uno de los gestos de la homofobia es permitir que el alegato de diferencia homoerótica sirva de comodín para cualquier desviación de un modelo de masculinidad de densas homologías en el que “ser hombre,” “ser macho” quiere decir conformarse con una serie de maneras de ser que se autoapuntalan: quedarse corto en cuanto a cualquiera de estas maneras de ser es desdejarse de las otras, y basta un desliz en cuanto a la complicada fachada de la hombría para que todo se venga abajo, dejándolo a uno expuesto al escarnio de los hombres “de verdad,” sea un desliz en cuanto al machismo sexual, en cuanto al riguroso ejercicio ejemplar de la violencia contra el otro (“Para preservar el pellejo de uno hay que desollar

el pellejo del otro,” dice Carlos [37]), en cuanto a la tenue consonancia de todos los signos de hablar, caminar, vestirse, relacionarse – en fin, en cuanto a cómo se llena el espacio en el mundo como sujeto masculino “como Dios manda.”

Una de las cosas que supuestamente manda Dios para ser tomado como hombre de verdad con todas las de la ley, tiene que ver con la cualidad transitiva de la violencia: para demostrar que uno es macho y para no dejarse expuesto a la violencia de los otros por no serlo o por no serlo suficientemente, uno tiene que asumir el discurso de la violencia auscultativa y corregidora. Se trata de la violencia que se practica contra el otro para ver si es un Otro que la merece en aras de ser corregido por sus faltas de hombría, algo como te agarro para ver si sos capaz de agarrarme a mí. Si no, te agarro de verdad y te hago una soberana demostración de lo que sí es ser hombre. Este tipo de finta entre machos tendrá o no su origen en nuestra condición de animales biológicos – marcando el territorio, o algo así – pero el juego del poder entre hombres sirve para ver quiénes son los pares de uno y quién es el maricón. Y como se dice en inglés “Let’s Smear the Queer”; un texto dramático de Dragún se titula *Hoy se comen al flaco y otro, Al violador*. Es un poco la misma cosa en las dos obras: al Otro, al débil hay que castigarlo por ser lo que es: la víctima tiene la culpa de su propia victimización, nunca el que lo victimiza (es importante acotar que los dos textos son de la época de la tiranía neofascista en la Argentina).

La cualidad transitiva de la violencia homofóbica se ve patentemente en el texto de Piñera en cómo Carlos practica contra la caja (algo más débil que él) la misma violencia que Angelito practicaré contra él (la relación entre los dos actos es, de alguna manera, proléptica): si Angelito es el más fuerte, aparentemente algo como un torturador oficial, un agente de policía, un capo del machismo, Carlos se ve en la obligación de asimilarse al discurso de violencia de él, para no encontrarse expuesto él mismo a ella. Se demuestra que no se es un maricón practicando la violencia contra los que son más débiles que uno, para así salvarse de la violencia del más fuerte (este es el juego de Roy Cohn en la obra de Tony Kushner, *Angels in America*, pues Cohn detenta el poder masculinista para que no puedan llamarlo puto – los putos son los que no tienen poder – aunque se esté muriendo de SIDA debido a su desenfadada vida homoerótica). Pero al mismo tiempo, uno nunca puede tener la seguridad de que, igual, terminará siendo blanco de la misma violencia del más fuerte como uno mismo quiso demostrar ser más fuerte, que el Otro que descubría ser más débil.

Se trata, en resumidas cuentas, de una casi inquebrantable cadena (en la obra sólo se quiebra en la proyección fantástica que cierra el texto, fantástica, porque no se ajusta a los hechos sociohistóricos concretos) que envuelve a todos

en el mismo juego de poder, donde ser o no ser maricón, donde ser o no ser macho, es el pretexto de esgrimirlo (supongo que podemos estar de acuerdo en decir que el verdadero propósito es concretar el ejercicio del poder de unos pocos ante la debilidad manifiesta de unos cuantos). Además, es significativo que Berta esté involucrada en este juego, lo mismo como aliada de Carlos que como aliada de Angelito: las mujeres no quedan fuera de la dinámica de la que estamos hablando, sino que están convocadas a ser agentes de la misma, en aras de su propia conservación (véanse cómo esto funciona en el caso, por ejemplo, de la madre en *El desatino* de Griselda Gambaro, por no decir otros personajes femeninos de la autora).

La relación entre la homofobia y la violencia masculinista es, realmente, un caso de la banda de Moebio, en el sentido en que difícil sería decir que la homofobia es una subcategoría de tal violencia o que es el discurso maestro de toda violencia contra el Otro. En un sentido muy concreto se trata de las dos cosas. Es una subcategoría en el sentido en que la violencia contra el Otro no es siempre una cuestión de los atributos de la sexualidad, sean los signos que el homófobo “lee” en el cuerpo del Otro o el propio discurso explícito del Otro. Uno puede comerse al flaco por razones raciales, étnicas, nacionales, sectarias, religiosas, de clase, etcétera. Sin embargo, hay una marcada tendencia a homologar discursos referentes a esta condición del Otro bajo un discurso maestro de la sexualidad. Hay una extensa bibliografía que analiza como lo Otro puede siempre terminar siendo una cuestión de la sexualidad, como en, por ejemplo, las investigaciones de Boyarin sobre la manera en que el judío queda históricamente femeneizado (lo cual explica, como contrapartida, la hipermasculinización del judío israelí que es parte de la ideología de la defensa del Estado de Israel).

“Maricón” guarda el lugar en la cadena semiótica de cualquier otro deleznable, y tantas las afirmaciones del poder del guardián del estamento masculinista/patriarcal como las acusaciones contra el Otro por derivarse del mismo se fundamentan en un rico vocabulario de alusión sexual, sea en cuanto a los atributos del cuerpo, sea en cuanto a las prácticas del que es dueño y señor el más fuerte y a las que se verá entregado el que es visto como, en grado estimativo, más débil. Veamos tan siquiera un botón de tales articulaciones (C = Carlos; A = Angelito, B = Berta):

“Tortillera [la caja]” (C, 33)

“Pajera” (B, 33)

“Pues entonces te inflaremos hasta los topes con lo gordo [es decir, con la violación sexual].” (C, 38)

“¡Ve a que te den por el culo, maricón!” (B, 42)

“Ten cojones para hacerlo.” (A, 54)

“A santo de que me sale de aquí.” (*Se toca el sexo.*) (C, 56)

“La putica soy yo y te voy a romper el culito.” (A, 59)

“No defendiste tu pantalón, te lo dejaste quitar como mansa paloma.” (A, 70)

El segundo acto de Piñera es un impresionante tour de force, porque no solamente muestra a Carlos como víctima de Angelito, sino como Carlos al mismo tiempo quiere aprovecharse del discurso de Angelito para defenderse y demostrar que ha sido buen alumno de la dinámica en cuestión. La simulación, aún cuando sólo de insinuantes amagos, de la violencia sexual que atraviesa los parlamentos de los dos hombres deja en claro que, si no se trata de un cuerpo queer, se trata de un cuerpo visto, expuesto, vapuleado como si lo fuera. Además, la apoteosis del final de la obra, demuestra cómo Carlos ha triunfado en su lucha libre con el macho Angelito, siendo el más macho, el rey: se hace un apagón con el canto de REX por el coro retumbando en el teatro.

Una de las obras más notorias del teatro argentino es *Eva Perón* de Copi, estrenada en París en 1970. Decir que esta obra pertenece al teatro argentino es una mera comodidad bibliográfica, pues Copi la escribió en francés (hay una traducción reciente al castellano de Jorge Monteleone) y nunca ha sido representada en la Argentina (hubo una puesta en escena en Puerto Rico, pero no se tiene cuenta de a quién ameritar la traducción) (para una caracterización general de Copi — y su inserción dentro de la literatura argentina — véase el librito del escritor argentino César Aira). Sin embargo, no hay nadie más argentino que Eva Duarte de Perón y sería una ligereza cultural excluir a Copi de la literatura argentina tan solamente porque se vio obligado al exilio y a trabajar fundamental en francés. Además, la figura de Eva Perón corresponde de una manera intrínsecamente al tema de este ensayo. La figura de Eva Perón ha sido asociada extensamente con la cultura lesbisgay/queer en la Argentina (ver Foster, “Evita Perón”): durante el primer movimiento de liberación gay, se afirmaba la consigna de que “Si Evita viviera, sería tortillera,” amén del simple hecho de que la enorme fuerza de su personalidad servía para que muchos la vieran, transgenéricamente, bajo el rubro de la masculinidad: era “la marimacha,” “la mujer de pelo en pecho,” “la mujer con el látigo” y, por ser más breve, “*esa* mujer,” con todas las múltiples insinuaciones degradantes y transgresivas que insinúa semejante uso del demostrativo.

Es precisamente la transgeneridad lo que Copi profundiza en su texto teatral. Se trata lo mismo de Evita como una mujer que remeda los códigos de la masculinidad, como un travesti que hace el papel femenino de Evita: de hecho,

en la versión inaugural de la obra de 1969, el actor Facundo Bo, travestido, tomó el papel de Evita. De esta manera, el interés de *Eva Perón* radica en la problematización del cuerpo humano, necesariamente – por lo menos, conforme con las convenciones de la heteronormatividad patriarcal compulsiva – anclado en uno y otro sexo, en uno y otro género. Desde el punto de vista del espectador de la obra, con el programa de mano a la vista, es evidente que así no es el caso en esta obra, pues la ambigüedad del personaje principal de Copi, amparada en las controversias sociohistóricas en torno a la figura histórica en la que se basa, apunta hacia una concreción espectacular de la interpretación transgresiva de la figura de Evita. El hecho de que *Eva Perón* provocó reacciones violentas, aparentemente a manos de esbirros o simpatizantes peronistas, en el estreno en París (Wetsel 117) y que la obra, a pesar de puestas en escena en Buenos Aires de otros textos de Copi, nunca ha sido montada en la Argentina, recalca las transgresiones que animan este texto.

Por la razón aducida de que lo queer en cuanto a la obra de Copi tiene que ver con la ambigüedad transgresiva del personaje teatral tampoco se puede tratar de rastrear aquí referencias, insinuaciones o resonancias específicamente homoeróticas en la obra. Es suficiente la masculinización del personaje de Evita – masculinización que se patentiza principalmente en su proyección teatral, de la cual la presencia de un actor travestido es siquiera un detalle semiótico – para confirmar el proceso de transgresión queer.

La figura de Evita más se masculiniza en el habla, y en eso se confirma el conocimiento histórico en cuanto a cómo la Eva Perón histórica se expresaba. Uno de los poderes discursivos de Evita era la utilización de la palabrota. En una época en la que todavía privaba la modosidad en la mujer, especialmente en cuanto a la persona pública de mujeres de cierta categoría social, Evita, por decirlo pronto y mal, sabía putear y con total fluidez y corrección. Queda una pregunta abierta: ¿hasta qué punto ella era consciente de usar la puteada como una estrategia del poder?, puesto que, sin lugar a dudas, ella simplemente llevó a los espacios privilegiados que llegó a ocupar el decir de la calle que correspondía a la mujer de su clase social como un arma de defensa en la dura lucha diaria callejera. Si el realismo argentino de la época lleva la puteada al escenario como parte de una representación verídica del habla social que pretendía representar,² Perón llevaba la puteada al escenario público de los más altos estratos del poder ejecutivo. Puede ser que no fuera su intención amedrentar y humillar a los hombres mediante la puteada – aunque sea difícil no creer que ella, supramente astuta, no supiera exactamente lo que estaba haciendo; el simple hecho es que tenía el don de dejar a medio mundo rajando con sólo espetar un *bon mot juste*.³

De ahí que, en términos de la materialidad lingüística de la obra de Copi, lo que más descuella son las palabras gruesas de esta Eva Perón: si su figura se masculiniza mediante la corporalización presencial de un hombre travestido, desde las palabras inaugurales de la obra, si no se masculiniza al articular una puteada tras otra, hasta la saciedad, definitivamente se desfemineiza al encarnar a la históricamente verificable Evita bocasucia: “EVITA: Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?” (19). Se observará que la palabra clave aquí ha de pronunciarse sin énfasis, como si fuese una muletilla de lo más común y corriente, aunque – eso sí – ha de pronunciarse en el contexto de buscar el vestido presidencial, así insertándose en un contexto de pompa oficial en el cual, se supone, queda inapropiada dentro del más mínimo criterio de registros socialmente diferenciales del habla. Unos momentos después insiste: “¿Qué mierda hice con ese vestido?” (19), para decir, ante el comentario de su madre de que los vestidos están clasificados según números, “Me cago en los números” (20).

Pero la materialidad discursiva de la Eva Perón de Copi no se caracteriza solamente con los improperios y exabruptos escatológicos: vienen complementados de arranques imperativos cuyos puntos de exclamación en el texto señalan el tono desembocado con el que deben articularse. Lo que es más, los imperativos a su vez se acompañan de injurias groseras: “¡Cerrá el pico de una vez! (21).

Esta caracterización de Evita es tan extrema que hasta su propia madre dice de ella: “¡Qué turra! Y sí: es una turra” (31), piropo que Evita luego le retribuye a su madre: “¡Pero qué turra que sos!” (42), antes de propinarle una bofetada; luego le dirá “¡Pero qué boluda que sos!” (45).

Más que simplemente dar un retrato fiel (¿posiblemente recargado?) del habla evitiano, Copi se vale de las cualidades travestidas de Evita – Evita como personaje histórico; Evita como personaje teatral representado por un hombre travestido – para arrojar una imagen queer de un modo de hablar convencionalmente asociado con la masculinidad agresiva. No es que no haya mujeres que hablen así “en la realidad,” sino que no lo hacían públicamente en los contextos sociales e institucionales que llegó a ocupar la Evita bocasucia (es tema para un estudio históricosociolingüístico si Evita contribuyó a “naturalizar” la puteada pública de la mujer argentina burguesa). En la obra de Copi, se deconstruye la imagen de la Santa Evita femenina a través de la ambigüedad de su presencia corporal y por la parodia de su habla material.⁴

Las obras analizadas en este ensayo se ocupan de la construcción del cuerpo queer: el cuerpo queer existe como una necesidad semiótica en el análisis del género sexual del ser humano. Si masculino/femenino, como todo par binario, se tensa sobre la relación dependiente entre los dos términos – femenino es no

masculino; masculino es no femenino – media entre ellos lo queer en el sentido del peligro de que el par binario realmente no exista más allá de una convención social, de que el par binario no sea adecuado para captar la vasta dimensión de la identidad sexual del ser humano, de que el par binario de alguna manera no haga más que falsificar la experiencia material de la vida.

En el texto de Nelson Rodrigues, lo queer es el subtexto del poder simbólico: al atribuirle una transgresión sexual a Arandir, un texto social histérico ve las relaciones de poder amenazadas por la transgresión, para que la obra termine revelando que la transgresión está en otra parte, que siempre estaba presente y que es esa transgresión y no la de Arandir la que acaba destruyendo, pues acaba con la vida de Arandir y aniquila el núcleo familiar en el que las convenciones patriarcales y heterosexistas alegan fundamentarse.

En cambio, el arte performancero de Luis Alfaro se vale de lo queer, tal como se perfila en la actuación transgresiva de Alfaro, cuyo travestismo presencial es detonante por la dimensión de parodia de los roles de género en la cual se inspira, sirve para desplazar la crítica de dichos roles hacia una denuncia de convenciones étnicas y raciales en lo que al cuerpo sexuado se refiere. Aquí lo queer no es algo oculto que de pronto irrumpe en el mundo, como en *O beijo no asfalto*, sino que se trae a colación para dejar en ridículo la sobredeterminación de postulaciones racistas en cuanto al cuerpo y de las cuales la identidad sexual es un elemento integral.

La obra póstuma de Virgilio Piñera nos remite también al ejercicio descarnado del poder: lo queer sirve para guardar el lugar del escarnio del que el poder no puede prescindir, pues, de una manera directamente teatral, necesita, una y otra vez, hacer una representación dramática de su dinámica. Se trata de una lección, gracias al espectáculo, que la víctima aprende tan bien que termina siendo victimario – y victimizando a su exvictimario. Lo queer aquí también sirve para guardar un lugar, el lugar de la víctima, un cuerpo que siempre tiene que estar presente para que ejemplifique en carne propia la dinámica del poder a través del discurso maestro homofóbico.

Finalmente, en *Eva Perón* de Copia, lo queer es una dimensión de la ambigüedad de la figura – ahora histórica, ahora teatral – de la protagonista. Se trata de una ambigüedad que funciona para caracterizar una dimensión de un personaje legendario, la de su lenguaje y la forma en que sirvió para reajustar ciertas convenciones sociales en la Argentina de su época. Lo queer de Evita en esta caracterización proviene lo mismo no sólo de la intransigente violencia masculinista de su habla, sino también de la liminaridad que se puede extraer de la encarnación en escenario de la mujer histórica por un hombre travestido.

Al apartarme del criterio de proporcionar un registro de cómo el individuo definido, conforme con varios indicios, como queer (se hace esto, hasta cierto punto, en “Consideraciones en torno al homoerotismo”), me interesa menos refutar un concepto congelado de lo mismo, que auspiciar una indagación – evidentemente, mucho más extensa que la que este ensayo puede facilitar – de las formas en que el hacer teatral puede articular y desarticular la sexualidad del sujeto humano.

Arizona State University

Notas

¹Otros dramaturgos chicanos/latinos de interés queer son Guillermo Reyes y John Leguizamo. Ver Foster, “Guillermo Reyes’s *Deporting the Divas*”; sobre teatro chicano queer, ver Marrero; Prieto Stambaugh, “La actuación de la identidad”).

²Compárese la hilarante parodia de las puteadas en el realismo argentino en el XXX acto de *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, obra de Los Macocos, Banda Teatral (1998). *La fabulosa historia* es una recreación paródica de la historia del teatro nacional y el Acto III, Escena 2 es el que corresponde al realismo argentino; cada acto cuenta la misma historia humana desde el punto de vista de una de las instancias fundamentales del teatro nacional.

³*Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo (1996), algo como una réplica/contrapartida nacional (y peronista) a la *Evita* de Alan Parker (1996), abre con La Señora dirigiendo la palabra al plano mayor de la Confederación General de Trabajo; luego hay una escena muy fuerte en la que pone los puntos sobre las íes con los ferrocarrileros que quieren desobedecer las indicaciones de su marido para convocar una huelga.

⁴Aira (105-8) habla de como “Eva Perón es un travesti” (106) menos en el sentido en que yo hablo aquí del travestimiento del actor y más en el sentido de cómo, para salvarse el pellejo, huye con la ropa de su enfermera, dejando a ésta para que muera en su lugar y así complete el destino de Eva Perón; el travestismo de este disfraz trae consigo la recuperación de la marginalidad social que había abandonado convirtiéndose en La Señora. El texto de Copi parece haber aprovechado las mismas fuentes (en gran medida de índole “chismográfica”) en las que se apoya uno de los primeros documentos contundentemente antiEvita, el de la argentina Mary Main.

Referencias

- Aira, César. *Copi*. Rosario, Arg.: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- Alfaro, Luis. “Cuerpo politizado.” *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*. Ed. Rodney Sappington and Tyler Stallings. Seattle: Bay P, 1994. 216-41.
- Allatson, Paul. “‘Siempre feliz en mi falda’: Luis Alfaro’s Simulative Challenge.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5.2 (1999): 199-230.
- Boyarin, Daniel. *Unheroic Conduct; The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley: U of California P, 1997.

- Cabrera Infante, Guillermo. "The Death of Virgilio." Virgilia Piñera, *Cold Tales*. Trans. by Mark Schafer. Hygiene, Col.: Eridanos P, 1987. xi-xiv.
- Copi. *Eva Perón*. Trad. de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- Dragún, Osvaldo. *Teatro: Hoy se comen al flaco. Al violador*. Ottawa: Girol Books, 1981.
- Foster, David William. "Consideraciones en torno al homoerotismo en el teatro argentino." *Tradición, modernidad y posmodernidad (teatro iberoamericano y argentino)*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Fundación Roberto Arlt, 1999. 239-44.
- . "Evita Perón, Juan José Sebreli, and Gender." *Reading and Writing the Ambiente*. Ed. Susana ChávezSilverman and Librada Hernández. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. 218-38. Se incluye en David William Foster, *Sexual Textualities; Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997. 22-38. Hay una versión preliminar en español, "Evita, Juan José Sebreli y género." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23.3 (1999): 529-37.
- . "Luis Alfaro: identidades sexuales y performance." *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 2002. 75-85. Also in *Poéticas da diversidade*. Ed. Marli Fantini Scarpelli and Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerias, Faculdade de Letras, Programa de PósGraduação em Letras: Estudos Literários, 2002. 245-58.
- . "Guillermo Reyes's *Deporting the Divas*." *Gestos* 27 (1999): 103-08.
- . *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas P, forthcoming 2003.
- . "Queer Theater." *Gestos* 27 (1999): 17-24.
- Gambaro, Griselda. *El desatino; 2 actos*. Buenos Aires: Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto di Tella, 1965.
- García Chichester, Ana. "Virgilio Piñera." *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes; A BioCritical Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood P, 1994. 322-26.
- Kushner, Tony. *Angels in America; a gay fantasia on national themes. Part one: Millenium approaches*. New York: Theatre Communications Group, 1993, c1992.
- . *Angels in America; a gay fantasia on national themes. Part two: Perestroika*. With an afterword by the author. New York: Theatre Communication Group, c1992, 1994.
- Main, Mary. *The Woman with the Whip: Eva Perón*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1952.
- Marrero, María Teresa. "Chicano/Latino SelfRepresentation in Theater and Performance Art." *Gestos* 11 (1991): 147-62.
- Piñera, Virgilio. *Una caja de zapatos vacía*. Ed. crítica de Luis E. González Cruz. Miami: Ediciones Universal, 1986.

- Prieto Stambaugh, Antonio. "La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay." *Debate feminista* 13 (1996): 285-315.
- . "Identidades incorporadas: el manejo del estigma en el *performance art* de Luis Alfaro." *Chasqui; revista de literatura latinoamericana* 26.2 (1997): 72-83.
- Rodrigues, Nelson. *Beijo no asfalto; tragédia carioca em 3 atos*. En su *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. 4.7-133.