

Representación del personaje sexodiverso en la dramaturgia mexicana

Octavio Rivera y Humberto Guerra

Introducción

El presente texto es una aproximación a la representación de la temática sexodiversa en la literatura dramática mexicana, prioritariamente la del siglo XX. Lo que aquí exponemos es un análisis de la representación tanto de la temáticalésbico-gay como del personajelésbico, homosexual, gay o de cualquier otra identidad sexual divergente a la heteronormativa en textos dramáticos mexicanos publicados.¹ Nuestro punto de partida son dos ejemplos cortos que por fortuna se conservan: el primero del siglo XVIII y el segundo del siglo XIX. El panorama cambia radicalmente en el siglo XX debido al creciente interés social, artístico y editorial. Hay, entonces, una mayor evidencia documental que permite hacer el rastreo de textos dramáticos bajo distintos parámetros analíticos, en este caso nos acercamos a los modos de representación del personaje sexodiverso, así como del tratamiento dramático de que ha sido objeto.

Muchos de los textos aquí considerados han sido profusamente estudiados y no en pocos casos forman parte de la tradición canónica nacional; sin embargo, no han sido comprendidos simultáneamente desde su especificidad como textos dramáticos y desde la perspectiva de la diversidad sexual; tarea a la cual nos abocamos en esta ocasión.

De manera muy general, podemos afirmar que el personaje que presenta una preferencia sexual diferente a la heteronormativa ha ido evolucionando de manera no excluyente. En los textos más antiguos el personaje no heterosexual es presentado para provocar la risa, la burla, el escarnio; con el paso del tiempo este único tratamiento — si bien no se abandona —, se diversifica: el personaje no heteronormativo es pieza importante en la descripción de ambientes degradados donde ocupa la parte más reprobable y condenable

de esa degradación, después comienza a ser construido en trabajos dramáticos que le adjudican, de manera creciente, una mayor importancia escénica hasta ser uno de los ejes, o el eje, del asunto dramático. Deja de ser un personaje tipo o un ingrediente en un cuadro social mayor, para convertirse en el centro de las preocupaciones dramáticas. Si bien nuestra comprensión parece ser evolutiva, en el sentido de ir representando a este tipo de personaje de manera cada vez menos estereotipada, nosotros pensamos que más bien asistimos a una presencia simultánea y conflictiva donde conviven y se cuestionan muchas perspectivas sobre la caracterización del personaje sexodiverso. Desde nuestro punto de vista, los textos dramáticos mexicanos presentan un abanico que en su amplitud preserva formas arcaicas de representación de la sexodiversidad y admite, al mismo tiempo, novedosas representaciones en donde la identidad sexual parece perder importancia o eficacia como signo identitario, cuestión que en otros textos cobra el estatus de nudo dramático central.

La selección que hemos hecho no pretende ser exhaustiva, por lo que seguramente hemos omitido textos y autores que desde otros ángulos podrían ser imprescindibles. Nuestro objetivo es realizar un primer análisis acerca de este tipo de personajes y temáticas de acuerdo a cómo han sido abordadas en la producción dramática mexicana.

Desarrollo

Una de las primeras piezas de que tenemos noticia que incluye a un personaje homosexual es *El alcalde Chamorro* de José Macedonio Espinosa. Se trata de un sainete compuesto probablemente “en las últimas décadas del siglo XVIII”,² y que se considera dentro de la dramaturgia de tendencia costumbrista que ofrece, en el panorama del teatro mexicano, las primeras muestras de “tipos nacionales”.

El alcalde Chamorro se desarrolla en la oficina de un juzgado. En la breve pieza, *Chamorro*, el alcalde, se dispone a escuchar las declaraciones de los presos y a dictar sentencia sobre los delitos de que se les acusa. Los tres presos que aparecen en escena son personajes marginados socialmente no sólo por las faltas que los han llevado a prisión sino, de manera general, por los oficios que ejercen: un *Representante* (actor), un *Puto* y una *Fandanguera*, quienes entran en escena precisamente en este orden. Se trata, en general, de personajes genéricos, con excepción quizá del alcalde a quien se da un apellido: *Chamorro*, el cual no obstante ser un apellido común, podría no dejar de tener una segunda intención, en tanto “chamorro” es quien tiene la cabeza trasquilada y, en este sentido, denota cierto desprecio social. Aún

cuando el alcalde tiene un nombre específico, no genérico, no deja de ser un personaje estereotipado como el resto de las figuras en escena.

De entre los presos, al *Puto* es al único a quien se le pregunta su nombre, el cual declara con cierta reticencia: *Pitiflor* palabra que el personaje recarga con el cariño y delicadeza del diminutivo “*Pitiflorito*”, y que quizá no es precisamente su nombre verdadero, sino el apodo de ecos afrancesados y femeninos, con el que se le conoce en el oficio de prostituto: flor pequeña, florecita. La españolización del francés “petit” por “piti”, lo cual no excluiría una nueva alusión disfrazada a “puto”, le sirve al alcalde para calificar y humillar al *Puto*, en el empleo de la palabra “piti” como prefijo para componer vocablos: “pitiputo”, “pitidiablo”, “pitialcorza”,³ “pitividro”,⁴ “piteperdido”, “pitepellejo”. La pieza es un muestrario de vocablos para calificar al hombre de su condición: “lindo”, “melindroso”, “aputado”, “ajembradito”, a los que se suman los creados por el alcalde para insultarlo.

El *Representante* ha sido acusado de herir o matar a un hombre⁵ y se sugiere que quizá también por abuso sexual de menores, por haber sido hallado frente a un niño que desnudaba a otro niño.⁶ El *Puto* no declara con precisión el motivo por el cual ha sido llevado a la cárcel, pero parece que es por su oficio: mantener relaciones sexuales con hombres, entre los cuales, el *Puto* incluye al mismo ministro que lo ha acusado. En su entrada a escena el personaje parece aludir a, y alardear de, precisamente su intensa vida sexual: quiere andar quedito pues trae “[...] desencajados / los huesos del entresijo” (44). En cuanto a la *Fandanguera* no se da razón de su delito, aunque por su oficio, coquetería y hermosura, según la opinión del alcalde, bien se pudiera hablar también de prostitución. El alcalde sólo señala sentencia, aunque no de cárcel, para el *Puto*: “Mando que halles / macho que te patee” y le augura que de seguir con sus hábitos llegará a la hoguera (44). La breve pieza termina con música y baile mediante un jarabe que el alcalde pide que ejecute la *Fandanguera*.

Si mantenemos la idea de que el sainete es una pieza teatral breve que tiene la intención de promover la risa del espectador, por un lado mediante una anécdota simple, un conflicto sencillo, personajes estereotipados y un lenguaje cargado de fórmulas lingüísticas cómicas por rebuscadas — y en donde se emplea con generosidad el doble sentido — y, por otra, muy especialmente, a través del despliegue de las habilidades cómicas del actor y su desinhibición en subrayar lo ridículo de un personaje: su mímica, gestos, modo de hablar y de vestir, el elemento cómico descansaría de modo particular en el *Puto*. En el mundo dramático y teatral de fines del siglo XVIII y principios del XIX, el

sainete parece ser la única manifestación dramática que permite la inclusión de un tipo de estas características, por sus elementos de comicidad elemental y las libertades de un viejo género estereotipado en donde la mayoría de los personajes muestran rasgos ridículos y vicios de carácter llevados al extremo.

En la caracterización del *Puto*, Espinosa incluye varios de los elementos populares del estereotipo del varón afeminado: suave y delicado y, por lo tanto, quejoso de la tosquedad en el trato físico, vivaz, desenvuelto, coqueto y zalamero con los hombres, cuidadoso en extremo de su apariencia física, pulcritud en su persona, vestido y adornos (perendengues, chiqueadores, abanico), gusto por la moda, considerar como sus enemigas a las mujeres, lenguaje colmado de delicadezas, diminutivos y frases cariñosas, aparente sometimiento a la voluntad masculina a cambio de favores sexuales, amor por lo extranjero, inclinación a considerar a la generalidad de los hombres dispuestos a mantener relaciones sexuales, ocultas socialmente, con otros hombres. El *Puto* es además un hombre especialmente dotado para la fiesta, de ahí que el alcalde, en el cierre del sainete, le pide que sea el “ajembradito” quien decida que es lo que bailará la *Fandanguera*, a lo que *Pitiflor* contesta: “Pues que toquen el jarabe; / más que lo toquen quedito, / que en oyendo tocar recio... / (*Aparte*. Me voy con el alcaldito) (45). Es importante subrayar que este sainete, no obstante el estereotipo de homosexual que ofrece, muestra a un personaje que ha asumido su condición homosexual con libertad, que se encuentra despojado de las presiones familiares y que ha decidido, probablemente por el estrato social bajo al que suponemos pertenece y por el goce de su sexualidad, el ejercicio de la prostitución como medio de vida, razón por la cual recibe en la obra el nombre de “*Puto*”.

El estereotipo del *Puto*, en la obra de Espinosa, evidentemente no es novedoso y, de acuerdo con una tradición esquemática de este tipo de personaje en las manifestaciones literarias o dramáticas que la hayan precedido, correspondería al de la cultura popular que aún hoy permanece en la mayoría de sus rasgos con los cuales se identifica y reproduce al “joto” en las expresiones teatrales, televisivas, cinematográficas y mediáticas populares.

Don Primoroso es el título de un sainete inconcluso escrito por Melchor Ocampo (1814-1861) quizá a principios de la década de 1840.⁷ En el fragmento conservado, posiblemente la primera escena, *Ponciana*, hermana de *Justo* y *Teodoro*, espera con *Maricota*, la criada, la llegada de *Justo* a quien no ve desde hace veinte años. *Primoroso* es hijo de *Teodoro*. Su padre por estar en “sus revoluciones” (252) ha dejado a *Primoroso* al cuidado de *Ponciana*. La tía está cansada del sobrino.

La aparición de *Primoroso* en escena tiene lugar en el momento en que *Justo* toca la puerta de la casa, por la noche, fuera de la hora prevista para su llegada, hecho que suscita que *Primoroso* se levante asustado de su cama, vaya a la recámara de su tía y se meta en su cama. El carácter de *Primoroso* se descubre de inmediato. Temeroso por los golpes en la puerta, piensa que son ladrones. Los dobles sentidos propios del sainete empiezan a desarrollarse. La tía se espanta de tener a un hombre en su cama y *Primoroso* con un doble sentido exclama: “¡Ay, mamita! Es verdad, mejor quisiera / Estar ahora con hombres” (253). El jaleo de ambos personajes sobre la cama de *Ponciana* la vence y los dos caen al piso junto con ella. A las preocupaciones de *Primoroso* por el frío que pueda enfermarlo por haberse levantado súbitamente de la cama, el estar despeinado y sucio (por haber estado junto a una mujer) y no llevar chinelas, gorro y bata, se suma la desgracia de verse en el suelo y, por el golpe, según él, estar a punto de morir. Viendo que el desastre no es tan grande como imaginaba y ante la inminencia de la entrada de su tío a la casa lo único que desea es, por lo menos, peinarse. Ante la llegada del tío, *Ponciana* le advierte a *Primoroso*: “[...] cuidado con tus dengues, / No me desacredites, pórtate ahora / Como hombre fino, como caballero” (256).

La brevísima escena juega con algunos de los rasgos del estereotipo del amanerado y agrega algunos otros. *Primoroso* desea estar arreglado, y con hombres, no le interesa el trato con mujeres, particularmente con *Maricota* a quien insulta, pero *Primoroso*, a diferencia de *Pitiflor* es miedoso y convive con su familia quien lo rechaza y reprime por sus modos. A los conflictos con la familia se suman también las discusiones con la criada. En el sainete de Ocampo, *Primoroso* es pues un hijo de familia, posiblemente de clase media a juzgar por algunos datos sobre el sitio en donde viven, el disponer de una criada, su lenguaje y necesidades. Por el fragmento que se conserva no se le puede declarar “puto”, en el sentido en que lo es *Pitiflor*, aunque su nombre es significativo de la exquisitez que pretende y la clara intención es retratar en la farsa del sainete al tipo de hombre afeminado.

Si bien el estereotipo continúa hasta la actualidad, el siglo XX es testigo de grandes transformaciones al respecto. A continuación, hacemos un examen de algunas de ellas.

Para nadie es desconocido el papel modernizador que tanto en el ámbito estético como social tuvo el grupo de Contemporáneos: apostar por un quehacer literario acorde con las tendencias vanguardistas y negar el prototipo del hombre de letras comprometido con las causas revolucionarias. Estas actitudes son totalmente identificables en la literatura dramática del

grupo; sobre todo en *El tercer Fausto* (1934), de Salvador Novo (1904-1974) — de forma muy evidente y por ello tal vez más envejecida desde un punto de vista actual —, y en *Invitación a la muerte* (1950) de Xavier Villaurrutia (1903-1950) que parece guardar un mensaje cifrado sobre distintos arreglos existenciales en cuanto a la asunción de la propia homosexualidad. En esta ocasión, nos dedicaremos a la pieza de Villaurrutia por ser menos explícitos, que en la de Novo, sus contenidos homoeróticos.

En *Invitación a la muerte* se evidencia la intertextualidad con *Hamlet* de Shakespeare y, de igual manera, la recurrencia tanto de motivos como de recursos estilísticos propios del autor: la imposibilidad de encontrar un destino propio, la muerte como única solución existencial y el lenguaje alambicado en combinación con ingeniosos juegos verbales. Es, en suma, una muestra fiel del estilo autoral; pero resultan desconcertantes las preocupaciones de orden emocional que aquejan al joven protagonista: *Alberto*. Éste vive atormentado por lo que el médico que lo atiende llama “manías”, debidas a su naturaleza “moderna”, que deberían preocupar menos a quienes lo rodean y, en cambio, deberían aprender a respetar.

En este contexto, llama la atención el hecho de que se introduzca el adjetivo “moderno” como explicación de un estado emocional alterado y que el mismo adjetivo pueda extrapolarse tanto al contexto como a los demás personajes de la pieza: el servicio funerario innovador, la desaparición sin causa aparente del padre del protagonista, la condición de amasiato que sostiene la madre de *Alberto*, la desacralización del fenómeno de la muerte en aras de juegos verbales y actitudes mercantilistas, la posible huida de *Alberto* y *Aurelia*, la actitud de los deudos que solicitan servicios funerarios, el regreso oculto del padre y la desfachatez de *Horacio*.

El único personaje que hace un contrapunto a estas tendencias lo personifica el padre de *Aurelia* quien además es empleado fundador de la funeraria “Al féretro elegante”, el cual una vez presentadas las situaciones anteriores y ante una exhortación de *Horacio* pregunta: “Pero ¿cree usted que México esté preparado para recibir esas innovaciones?” (388).

En el contexto de los cambios de todo tipo que deberían realizarse en una sociedad como la mexicana para acceder a la modernidad, parece haber gran resistencia sobre todo en lo concerniente a las relaciones sociales divergentes o al menos a la aceptación de su evidencia. El mosaico social presentado en *Invitación a la muerte* muestra esta dimensión: mientras que las decisiones existenciales o afectivas no sean ventiladas públicamente, no existe — hasta cierto punto — problema alguno que afrontar; sin embargo,

hay actitudes disidentes que muestran las fisuras del sistema y es en éstas que podemos entender las aspiraciones tanto de *Alberto*, como de *Horacio* y del cliente. Estos tres personajes presentan el mismo número de opciones frente al deseo homoerótico: la negación atormentada del mismo, su aceptación festiva e identitaria y la fuga al extranjero para su ejercicio. Es interesante notar que a medida que avanzamos en la escala recién delineada la interpretación recaiga cada vez menos en las acotaciones y cada vez más en el diálogo directo.

Si *Alberto* personifica la renuencia atormentada a asumir sus deseos por *Horacio*, entonces se hacen explícitas las respuestas a las interrogaciones sobre las causas de su padecer. El cuestionado recurre a una serie de formulaciones conceptuales, abstractas, sobre la imposibilidad de escapar a un destino de antemano cifrado en algún lugar de la personalidad, acerca de la inutilidad de la acción humana ante la coerción social y ante la imposibilidad de encontrar refugio en la simpatía de los demás. Sin embargo, escénicamente *Alberto* y *Horacio* tienen una serie de acercamientos físicos que distan mucho de ser atribuibles a una amistad heterosexual: *Horacio* toma la mano de *Alberto*, se identifican como complementarios y ante la eminente (y después fallida) huida de *Alberto* se abrazan prolongadamente. La interrogante interpretativa que debe surgir en el espectador es verbalizada por *Aurelia* quien ha contemplado la situación y la fórmula de la siguiente manera:

AURELIA. — (*Que busca una explicación a su asombro.*) ¿Qué sucede, Alberto? ¿Por qué te abraza? ¿Por qué lo abrazas de ese modo? Entre ustedes hay algo que me ocultas. Dímelo. Quiero saberlo. Has abrazado a Horacio como se abraza a quien va a partir para un largo viaje, a quien no se volverá a ver por mucho tiempo, o bien...no sé... (381)

Aunquela propia *Aurelia* da una interpretación contextual de la acción, la misma es juzgada como excesiva y después es puesta en duda sin aparente resolución, en un arreglo que más bien calla la verdadera evidencia que se mencionaba anteriormente.

Por su parte, *Horacio* se mueve convencida y cínicamente entre la tradición y la modernidad, siempre apostando por esta última sin culpa o reticencia alguna. No encuentra escandalosas las extravagancias de los deudos que atiende en la funeraria, es más las fomenta; reinterpreta la arquitectura del Palacio de las Bellas Artes (situado enfrente del “Al féretro elegante”) y entiende las preocupaciones de *Alberto* sin juzgarlas. Todo en un tono de seguridad, complicidad e ingenio que en repetidas ocasiones se ha identificado

con el cinismo de aquellos homosexuales que se presentan por la vía de los hechos, de las actitudes y nunca de las explicaciones, los ocultamientos o las dudas. Escénicamente destaca su agilidad mental, su ubicuidad, su adaptación a diversas situaciones; su “modernidad”.⁸

Por último, como en muchos textos narrativos europeos, que sabemos pasaron frente a los ojos de los Contemporáneos, ante la imposibilidad de ejercer abiertamente el deseo homoerótico en el lugar de origen, se opta por la huida al extranjero.⁹ Este parece ser el derrotero seguido por el amigo o padre de *Alberto* (no queda bien establecido en la pieza la identidad del “cliente”) quien ha regresado a México en “una actitud de hombre que para volver a su país tiene que ocultarse” (395), según él mismo expresa. Paradójicamente, este autoexilio es el que le ha brindado el poder de la verbalización, si bien se expresa tomando ciertas precauciones, se articula de manera sorprendente y hasta donde Villaurrutia creyó posible:

EL CLIENTE. — No, no lo olvido. (*Y continúa buscando, al mismo tiempo que habla, la explicación que da a Alberto con una mezcla de seguridad falsa y de temblor auténtico.*) Su padre de usted y yo hicimos hace más de diez años un viaje a Europa... Llegamos a ser tan amigos, tan íntimos, como usted y el joven, o más aún... Llegamos a ser (*con voz temblorosa*) una misma persona. (*Pausa breve.*) Su padre de usted me habló de que aquí, en México, dejaba su casa, su familia... y que, sobre todo, sentía profundamente haberlo dejado a usted, a su hijo, a... Alberto; sentía no haberlo llevado consigo entonces, cuando partió... Temía siempre por usted, por su salud de usted que, desde niño, me decía, era tan delicada, tan sensible... (403-04)

De nueva cuenta, estamos ante una serie de rasgos que difícilmente podrían ser catalogados como los propios para definir una amistad entre varones heterosexuales: “tan amigos”, “tan íntimos”, “llegamos a ser una misma persona”; ¿no serían términos más aplicables a una relación sentimental entre hombre y mujer heterosexuales? Subrayemos que el cliente equipara la amistad que tiene con su “amigo” cercano, con quien ha huido al extranjero, con la relación que *Alberto* guarda con *Horacio*. El poder de verbalización es absoluto en este caso, no así de desarrollo dramático: el cliente vuelve como incógnito y al ver que el medio sigue siendo adverso opta por regresar al exilio.

De esta manera, *Invitación a la muerte* puede comprenderse como la escenificación de las posibles soluciones existenciales que tenía el deseo homoerótico fuera de la ridiculización: la negación del deseo o el exilio, finalmente dos versiones de la muerte; emocional (la primera) y social (la

segunda) y la asunción atrevida e ingeniosa que fue el verdadero legado social de este grupo de creadores.

Como hemos indicado, el poder de verbalización se obtiene solamente desubicándose del medio social, distanciándose. Mientras que el personaje sexodiverso se encuentra inmerso en su mundo de adscripción o se introduce en un submundo marginal no posee esta ventaja. Muestra de ello son las piezas *Los signos del zodiaco* (1950) de Sergio Magaña (1924-1990) y *Cada quien su vida* (1955) de Luis G. Basurto (1920-1990). En ellas, los personajes homosexuales no tienen el privilegio de deletrear su condición, ni siquiera como disidentes.

Sergio Magaña recrea un mosaico social en la miseria urbana, sus personajes se acercan más a las diferentes posibilidades del tipo que del personaje: las mujeres chismosas, la prostituta, los miembros de la clase media venida a menos, el agitador político, el obrero, la casera, el alcohólico; todos reunidos en una vecindad ruinoso. Sin embargo, uno de los personajes que más tiempo escénico entretiene a los demás y, sobre todo y fundamentalmente, de quien más se habla es del hijo de la portera, *Andrés*. Resulta revelador que siempre que sale a relucir este personaje sea cuestionada su preferencia sexual como elemento central de identidad, pero de manera negativa. Desde la escena inicial de los lavaderos se aborda al mismo:

MÁRGARA. — ¿Y será cierto que este Andrés es así... un... volteado?

GUDELIA. — Joto, querrá decir.

JUSTINA. — Ay, Gudelia.

GUDELIA. — Las cosas tienen su nombre, señora Ledesma. Si Andrés es eso, son cosas de Dios. Yo digo que el muchacho es bueno, muy vivo, quiere a su madre y la ayuda (17)

Son reiteradas las ocasiones en que la figura de *Andrés* es calificada degradadamente por su preferencia sexual: sus padres y hermana resultan ser los más incisivos al respecto. Su hermana, *Sofía*, le indica que no llore porque lo hace como mujer; su madre, *Ana*, ataca al padre indicándole que el hijo que le hizo “ves cómo salió” (110).

En este mismo sentido, no es sorprendente que se equipare la presunta homosexualidad de *Andrés* con el travestismo o con los deseos imposibles de ser una mujer; lo cual desde la perspectiva más ingenua se traduce como una personalidad que nunca encontrará la satisfacción de sus deseos personales. En el esquema que describe la obra, la homosexualidad no tiene identidad propia; es decir sólo es posible entenderla como identificación con el otro género

y su aproximación más cercana es la apropiación de los atributos externos de una feminidad estereotipada: delicadeza, gusto por el arreglo extremo, cultivo de las artes. Así lo exterioriza *Ana*, cuando *Andrés* le explica que ha abandonado el trabajo en la fábrica para convertirse en teatrero ambulante:

ANA. — ¿Qué dijo? ¿Borracha, yo? (*Se encara con Andrés.*) ¿Borracha? Y te das el gusto de decírmelo en mi cara tú, tú... ¿Crees que no sé por qué buscaste este trabajo? ¡Para poder vestirme con encajes y lentejuelas, como mujer! (*A Sabino.*) ¿No sabía que Andrés es un...?
ANDRÉS. — ¡Mamá!

ANA. — ¡Claro que sí, sí! (*Le pega en la cara. Sabino se levanta y se apoya en la puerta*) (34-35)

En la secuencia anterior se presentan una serie de prejuicios y justificaciones tradicionalmente relacionados con la homosexualidad y que son recurrentes en la propuesta de Magaña: la equiparación entre la preferencia homosexual y la feminidad; la superioridad moral de cualquier “falla” o “defecto” (en este caso el alcoholismo) frente a la homosexualidad; la desacreditación de la personalidad por renunciar al papel masculino de proveedor, aunque *Andrés* reitere lo contrario, al favorecer una profesión “delicada” y no remunerativa como la actuación.

En este contexto, es fundamental notar que *Andrés* nunca se define a sí mismo, siempre es definido por los demás; en ningún momento logra contrarrestar los ataques que se le dirigen; tan sólo puede expresar sorpresa o mostrar humillación, la contra argumentación es inimaginable.

Si la única salida al mundo degradado que presenta el dramaturgo es la educación, como bien lo demuestra la personalidad del universitario *Pedro Rojo* quien ayuda a *Polita* a seguir sus estudios en el Politécnico Nacional y a *Lalo Walter* a ingresar en un internado-escuela; esta opción le está vedada a todos los demás personajes, incluyendo a *Andrés* quien se queda simbólicamente encerrado con ellos en la fiesta de fin de año a cumplir su fatídico sino, como lo expresa el mismo *Pedro Rojo*: “Lo que está en el pantano, pantano es. Lo bueno, cuando existe, siempre acaba escapándose” (47).

Una situación análoga se localiza en *Cada quien su vida* de Luis G. Basurto (1920-1990), pieza que guarda grandes similitudes con la anterior. El mundo social degradado escenificado por Magaña es por adscripción, se pertenece a él por condiciones sociales de diversa índole; mientras que el ambiente degradado de *Cada quien su vida* se da por elección: los personajes que frecuentan el cabaret de segunda lo hacen por decisión propia y se ubican lejos de las dinámicas familiares que son determinantes en la pieza anterior. De

esta forma, todos los personajes degradados aquí representados (prostitutas, iluminada, borrachos, zalameros, enferma, locos, proxenetas, politiquillos, empleados del lugar) tienen el poder de la palabra: se definen a sí mismos, deletrean su identidad y justifican sus actos vitales en un medio entre iguales. Esta condición es una prerrogativa de todos los personajes, excepto de *El Boby*, el personaje homosexual, quien no sólo pertenece a una clase social más acomodada; sino que tampoco (como en el caso anterior de *Andrés*) posee el privilegio de la verbalización. Como en *Los signos del zodiaco*, la formulación de la identidad sexodiversa es privilegio de los demás, de quienes ostentan la heterosexualidad, convirtiéndose así tácitamente en la norma. *Boby* está enamorado de *Ojitos*, un proxeneta que accede a dar favores sexuales a *Boby* previa alcoholización y recompensa económica. *Boby* ha llegado al cabaret a buscar a *Ojitos* y así se desarrolla su interacción:

OJITOS. Bueno, ¿para eso me invitaste?

BOBY. ¿Por qué?

OJITOS. Nomás estás mirándome y ni dices nada. A mí, háblame derecho.

BOBY. ¿Derecho?

OJITOS. Segurola.

BOBY. ¿Y qué quieres que te diga?

OJITOS. Tú sabrás.

BOBY. ¿Tomamos otra?

OJITOS. (*Sonriendo con burla.*) ¿Para darte valor?

BOBY. ¿Valor?

OJITOS. Ándale, pues. (*Palmea.*) ¿Sabes una cosa Boby?

BOBY. ¿Cuál?

OJITOS. En el fondo, te pareces mucho a cualquiera de éstas. [Refiriéndose a las prostitutas] (267)

Más adelante se indica:

OJITOS. ¿Te ofendiste?

BOBY. Ya estuvo bien, ¿no?

OJITOS. Ni te queda hablar así.

BOBY. ¿Por qué no?

OJITOS. Porque tú eres, apretado, mano. Bueno, relativamente. (*Ríe.*)

BOBY. (*Con una calma helada.*) ¿Quieres pleito?

OJITOS. (*Despectivamente.*) ¿Contigo?

BOBY. ¿Crees que no puedo?

OJITOS. (*Después de verlo con una mezcla de coraje y burla.*) Mejor hablamos de otra cosa. ¿Cómo te termina el año? (268)

Ojitos explota económicamente a *Boby*, de la misma manera que lo hace con las prostitutas; quienes obtienen sus recursos monetarios por su trabajo sexual, por “aflojar”; entonces es lo mismo una puta o un puto, la falta de mención específica de la palabra sale sobrando escénica y dialogalmente. Para el objeto amoroso de *Boby*, el joven serio y de aspecto clase media, es una oportunidad de conseguir dinero fácilmente. La designación humillante de homosexualidad: puto y aflojador, se ve complementada cuando una de las prostitutas es invitada por *Ojitos* a tomar una copa a costillas de *Boby*:

LILA. A lo mejor te pega.

OJITOS. ¿A mí?

BOBY. (*Levantándose.*) Con permiso.

OJITOS. ¿A dónde vas?

BOBY. Al baño. (*Se dirige al W. C. de hombres.*)

LILA. ¿Está enojado?

OJITOS. Me da igual.

LILA. Que se me hace que batea chueco.

OJITOS. ¿Crees?

LILA. Allá él. Como dice la Siempreviva, cada quien su vida.

OJITOS. La suya, ¿no? (*Los dos ríen a carcajadas*) (270)

Como en el caso de la obra de Sergio Magaña, el personaje sexo-diverso no es quien pronuncia su diferencia, la misma es expuesta por los demás a sus espaldas y es motivo de burla, de escarnio. No obstante, hay un recurso escénico muy interesante, ocurre cuando el espectador tiene acceso al pensamiento de *Boby* en el cual el joven subraya la dificultad de amar y las circunstancias que lo alejan del amor como lo conciben sus amigos, quienes, por supuesto, no frecuentan un lugar como en el que se encuentra. Además, hay un cuestionamiento etiológico de sus preferencias sexuales:

Pensamiento de Boby. No..., el amor no puede ser tan angustiado ni tan sucio... Mario, Pepe, Antonio y todos mis amigos no pueden querer así a sus novias o a sus mujeres, porque los veo tranquilos, con los ojos limpios..., sin que nadie los persiga ni los acuse. Ni estas mujeres quieren así — aunque estén muy abajo —, porque lo hacen sin vergüenza y sin miedo... libremente. Y todo el mundo: los buenos y los malos, los ricos, los pobres, los enfermos..., todos, todos quieren de otra manera. (*Pausa.*) ¿Todos? ¿O yo? Yo..., yo soy el que quiere de otra manera: con una sed terrible de poseer y de entregar algo

que tal vez no exista..., con un ansia inagotable de buscar y buscar y agotarme y morirme y desaparecer para no buscar más..., con una obsesión de matar el deseo con la ternura y de ahogar la ternura con la carne..., con esta vergüenza de sentir rabia y tristeza, y también celos y ganas de llorar... Es curioso: ahora podría llorar como cuando era niño, como no he llorado desde entonces; como lloré el día en que oí a mi padre decirle a gritos que no la quería, que no la había querido nunca... Decírselo a ella, a mi madre... Pero, ¿por qué lo recuerdo ahora? Casi lo había olvidado... Luego mi madre me abrazó y me besó como nunca antes lo había hecho, y lloró mucho... mucho... Pero aquellos besos y aquellas lágrimas — sí, ahora lo sé — no eran de amor a mí, sino de rabia, de celos, de odio hacia él... y también de miedo. Por eso le he tenido siempre miedo a mi padre. Ese día lloré de miedo... y esta rabia, estos celos, este odio... — ¿odio? — odio, sí se parecen a aquéllos..., a aquéllos de mi madre. ¿Tendrá él la culpa de todo esto... o acaso ella será la culpable? ¡No, ella no! ¡Mi madre no! ¡Mi padre es el culpable! (*Pausa.*) Pero, ¡Dios mío!... ¿Culpable de qué? Porque a pesar de todo... esto... esto parece amor... (*La música vuelve a crecer unos momentos, apagándose la luz del Bobby, mientras vuelve a encenderse la del reservado de la Siempreviva. Baja la música*) (286-287)

Resulta muy revelador el hecho de que estas meditaciones se expresen de manera privada, nunca públicamente; sin embargo hay un gran atrevimiento en su formulación: se busca la causa de la pasión homoerótica en una dinámica familiar disfuncional (pensamiento que por años imperó hasta en los círculos más educados). Pero de igual manera, el pasaje es muestra del máximo de conciencia posible que podría pensarse para la época de producción de este texto dramático: hay tantos elementos que ennoblecen la pasión homoerótica ejercida por *Bobby* como elementos condenatorios: sus sentimientos son catalogados contradictoria e igualmente como amorosos y sucios, tiernos y carnales, finalmente productores todos de angustia al provocarle sensaciones de persecución y acusación.

Otro rasgo innovador en la caracterización del personaje homosexual es su presencia escénica, rasgo que fue muy cuidado por Basurto al acotar detenidamente el aspecto físico de *Bobby*:

Mientras la música toca unos momentos, se cubre la pausa con la acción siguiente: aparece en la puerta del cabaret el Bobby. Es un joven de unos veintidós años, muy bien vestido, aunque, evidentemente,

trata de no parecerlo. Lleva chamarra y pantalón claro. Corbata inglesa y camisa suave, semi sport. Zapatos de ante de color café. Se detiene en la puerta un momento, como buscando a alguien. Da unos pasos. El Ojitos lo ve entrar y le hace una seña. El Bobby, entonces, se dirige a la mesa en que está el golfo y se sienta junto a él, después de saludarlo, sin darle la mano (261)

El dramaturgo parece indicar tácitamente que en el caso de *Bobby* no hay rasgos de afeminamiento, su vestuario denota una adscripción social diferente a la imperante en los asistentes al cabaret; es así un marginal de ese mundo marginal; pero los pensamientos de *Bobby* demuestran que también es un marginal de su mundo de origen. Además, con esta caracterización se está mostrando un personaje homosexual alejado totalmente de los estereotipos; de igual forma *Bobby* puede pelear, no se acobarda ante los ataques de *Ojitos* y posee cierto grado de independencia. Sin embargo, este carácter de marginal por partida doble (no puede cumplir las exigencias de su medio social y no acepta el papel de “puto y aflojador” que le propone el medio degradado del cabaret) lo deja en la total indefensión y, por lo tanto, sucumbe y muere al salir del cabaret y ser atropellado.

Cabe destacar que en la pieza todos los personajes tienen “cola que les pisen”; pero a pesar de la aludida práctica bisexual por fines económicos de *Ojitos*, la prepotencia del político, los delirios y alteraciones de las prostitutas, el alcoholismo de la mayoría de los personajes, la enfermedad y el racismo de *Don Pepe*; es únicamente *Bobby* quien sucumbe; pues el gerente del cabaret meditando sobre la muerte de *Bobby* expresa: “Pero quien mal anda, mal acaba” (278).

Todo parece indicar que, a pesar de las diferencias que se han detectado en *Cada quien su vida*, es recurrente la utilización del personaje homosexual como un elemento más en la pintura de un ambiente degradado, denota un alto grado de descomposición social y es el elemento más estigmatizado en un contexto que sufre de buenas dosis de estigmatización. Esta tendencia es rastreable hasta la década de los años sesenta en que cuadros de degradación social se complementan con el elemento de la homosexualidad constatada o presunta. Como en el caso de *Los albañiles* de Vicente Leñero (1933), tanto en su versión narrativa, como dramática (1970) o cinematográfica. El personaje homosexual es un ingrediente central en la delineación de un mundo condenado.

Hasta aquí, hemos detectado tan sólo caracterizaciones de la homosexualidad masculina, la larga invisibilidad del lesbianismo es adjudicable a

múltiples causas que no es el momento ni el lugar de detallar. Baste señalar que había que esperar la década del setenta y el auge del feminismo para que apareciera la caracterización escénica lésbica. Este personaje comienza a cobrar importancia a partir de los trabajos de Nancy Cárdenas (1934-1994), Jesusa Rodríguez (1955), Gilda Salinas (1949) y Elena Guiochins (1969), entre otras autoras. Analizamos aquí un caso que pensamos es anterior a esta incipiente, pero firme presencia lésbica.

En *El eterno femenino* (1973) de Rosario Castellanos (1925-1974), Sor Juana Inés de la Cruz interviene en una pequeña escena. La obra es una farsa sobre algunos estereotipos femeninos en México: la mujer que es educada para casarse, la virginidad, su destino dentro del matrimonio, las relaciones con su familia y la del esposo, los estereotipos de la mujer profesionista y, en donde aparece *Sor Juana*, los estereotipos de algunas mujeres sobresalientes en la historia de México. En el segundo acto, *Lupita*, el personaje protagónico de la obra, entra a “[...] un museo de cera en el que, en una serie de nichos, se encuentran — representadas de la manera más convencional posible — la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, La Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita.” [Quienes] Resucitadas por el escándalo, salen de sus nichos” (85).

La primera que habla es *Sor Juana* quien se queja de la molesta presencia de los otros que la persigue hasta el museo de cera en que ahora está. *Adelita* no la conoce. *Juana* propone a las demás que, para educar a *Adelita*, jueguen a la “escuelita”: “Cada una de nosotras escogerá un momento culminante de su vida. Y tú tendrás que identificarnos” (87), le pide a *Lupita*. El asunto, según *Juana*, no es fácil pues “nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos” (87). *Juana* decide que el orden de presentación sea cronológico. Así la primera en presentar su escena es *Malinche*. Luego, *Juana* cede su lugar a *Rosario de la Peña* a partir de una discusión sobre el amor. Después de esta escena, sigue *Juana*.

La monja elige un momento en palacio virreinal, en el proceso de escribir un poema. Suspende su labor pues no le satisface: la bulliciosa vida en palacio no le permite su trabajo artístico e intelectual. Decide cortarse el pelo para castigarse y, como el pelo corto no conviene al traje femenino, se viste de hombre. *Juana* siente la presencia de alguien, es *Celia*. Apaga la luz y, a oscuras, se encuentra con ella. *Celia* habla mal de *Juana* y declara que se ha entregado a un caballero, además, está segura de que ese caballero es la

persona que la acompaña en ese momento, es decir, *Juana*. Celia le declara su amor. *Juana* prende una luz, *Celia* la reconoce. Hay un momento de duda entre ambas: “Se contemplan un momento las dos, paralizadas por imanes contrarios: el que las atrae — lo que debe ser sugerido muy delicadamente — y el que las separa” (107).

Después de esto, *Juana* decide dejar el mundo e irse “A donde es / la inteligencia soledad en llamas” (107), e insiste “[...] yo no fui al convento ni por vocación ni por desengaño, sino por sentido práctico. No sé por qué se empeñan en inventar tantos motivos cuando yo dejé, muy claramente escrito en una carta, que ingresaba al claustro, más que atraída por esa forma de vida, empujada por ‘la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio’” (108).

En el mundo fantástico y fársico de la obra de Castellanos, conviene subrayar que, como en el caso del *Diálogo* de Salvador Novo *Sor Juana y Pita*,¹⁰ *Juana* sabe lo que la historia ha dicho de ella y, aunque no lo reconoce, tampoco le interesa modificarlo. De alguna manera acepta las biografías que le han urdido ¿no hablaría esto del gusto por los disfraces, de que se echa mano en la escena de Castellanos? El personaje, como hemos visto, subraya que lo expresado en la “Respuesta a Sor Filotea” fue la razón de su ingreso al convento. Al mismo tiempo, en ese deseo de “presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos”, aunque sea difícil reconocer al personaje, Castellanos introduce — delicadamente — la idea de la *Juana*, vestida de hombre, y su atracción en y por las mujeres. Cabe señalar que en la pieza de Castellanos, que es un recorrido por los estereotipos de lo femenino, sea en *Sor Juana* en quien se sugiere el lesbianismo y que, de las piezas dramáticas mexicanas y las obras dramáticas sobre Sor Juana, escritas durante la segunda mitad del siglo XX, sea, quizá, la primera vez que queda anotado el tema lésbico. La escena con su gusto por los disfraces, la oscuridad y las confusiones es un homenaje a Sor Juana y también a los recursos del teatro del Siglo de Oro que la misma monja empleó en sus comedias.

Así es como la década de 1970 da paso a diferentes versiones escénicas de lo lésbico y también comienzan a producirse textos dramáticos en los cuales la temática homosexual es cada vez más el motivo central, como se ve a continuación.

Acto social (1973) de Reynaldo Carballido (1949) es una obra breve en un acto y con tres personajes: *Juan*, *Javier* y *Ray*. Los tres son hombres jóvenes de clase media de entre 19 y 22 años y comparten un departamento en la Ciudad de México.¹¹ *Juan* y *Ray* son estudiantes, *Juan* estudia arquitectura. *Ray* trabaja parte del día y *Javier* sólo tiene como actividad el trabajo

y, de acuerdo con las acotaciones, es el único de los tres de quien se dice que tiene “movimientos de mujer” o “movimientos afeminados” (94-95). Mientras *Ray* y *Juan* parecen formar parte de un estrato social acomodado, *Javier* parece el menos afortunado económica y socialmente. *Juan* y *Ray* lo han invitado a vivir con ellos para compartir los gastos de la casa. Según *Ray*, *Javier* está enamorado de *Juan* quien, quizá, en algún momento se sintió atraído por *Javier*.

De acuerdo con la acotación que describe el espacio, la acción se desarrolla en la sala del departamento, de la cual “Se ven porciones [...]” lo mismo que del interior del baño (93). Así como del espacio sólo aparecen en escena fragmentos, lo mismo ocurre con la vida de los personajes y la situación por la que pasan en la pieza. La acción se inicia, temprano por la noche. *Juan* se encuentra haciendo la limpieza del departamento en el momento en que llega *Javier*, borracho, y le informa a *Juan* que ha estado bebiendo en compañía de *Mario*. *Juan* sólo conoce a *Mario* por las referencias que de él le ha dado *Javier* y no es una persona por quien sienta interés. Por lo contrario, parece molestarlo el hecho de que *Javier* le hable de *Mario*, y no son claros los sentimientos de *Juan*: ¿desea a *Javier*? ¿siente celos de *Mario*?, ¿le molesta *Javier* y su plática?, ¿le disgusta que *Javier* esté borracho?, ¿no soporta compartir el departamento con él?, ¿parece incomodarlo el nivel social de *Javier* y su situación económica?, ¿está enojado porque con motivo de las fiestas navideñas, periodo durante el cual *Juan* se fue de vacaciones, *Javier* organizó una “posada” en el departamento en donde el único invitado fue *Mario* y, según *Javier*, pasaron la noche en la cama de *Juan*? *Javier*, además, está disgustado con *Juan* y *Ray* porque un día antes, el de su cumpleaños, ninguno de ellos se acordó de la fecha.

El hecho es que *Juan* parece desear que *Javier* abandone la casa, aunque no se lo dice directamente. La realización de la “posada” trajo problemas con los vecinos y quizá teme la reprobación social de la comunidad del edificio si se “descubre” que son homosexuales. Después de discutir con *Juan*, *Javier* se tira al suelo y se finge dormido producto de la borrachera. En ese momento llega *Ray*. *Juan* le narra lo que ha sucedido desde el momento en que *Javier* ha llegado esa noche. Ambos hablan de él y les parece una buena oportunidad para pedirle que deje el departamento. Deciden dejarlo dormido en el suelo y se preparan para irse a dormir. *Javier*, entonces, se levanta y les hace saber con violencia que ha escuchado todo lo que han dicho de él y, aunque en principio les dice que se irá del departamento cuando él quiera, inmediatamente cambia de opinión, empaca las pocas cosas que tiene

y abandona el departamento, no sin antes dirigirse a *Juan* para hablarle del valor de la amistad y de que desea que sigan siendo amigos.

Dentro del conjunto de obras que venimos revisando, *Acto social* parece pionera en el desarrollo de un conflicto amoroso entre hombres jóvenes de clase media que parecen haber asumido, sin mayor problema, su condición homosexual y que se preparan para una vida profesional y social convencional. Aunque es probable que *Ray* sea homosexual, también cabe la posibilidad de que, a falta de datos en la obra, sea un individuo heterosexual sin fobia hacia la homosexualidad y que puede convivir en armonía con homosexuales. Asuntos, que de ser así, proyectarían, dentro de este panorama, a un grupo social que no encuentra en la condición homosexual un problema en particular.

El conflicto entre *Juan* y *Javier*, desarrolla en la pieza el enfrentamiento entre dos individuos entre los cuales, para uno de ellos, *Juan*, ser homosexual parece ser un problema sólo en la medida en que socialmente sea señalado.¹² Además, en este sentido, aunque no es del todo evidente, podría ser que el problema con *Javier* también descubriera cierta homofobia en *Juan*, en cuanto a los “movimientos de mujer” o “movimientos afeminados” de *Javier*, único de entre los personajes en que, como he dicho, se señala esta actitud. De esta manera, la pieza presenta a dos personas en la posibilidad de la relación amorosa en donde los obstáculos podrían ser algunos de los más comunes en las parejas convencionales: falta de interés de uno por el otro, personalidades incompatibles, diferencia de objetivos en las aspiraciones personales y distancias sociales y económicas. De hecho, el *Acto social* que da título a la pieza parece jugar precisamente con la idea del desinterés de *Juan* en relación con *Javier*, por el estrato social al que *Juan* pertenece o cree pertenecer por lo que le dice *Javier*: “[...] eres un niño mimado con aires de niño popis” (95), y la inseguridad que a *Javier* le provoca su circunstancia: venir de un pueblo, no tener educación, ni el dinero suficiente para vestir bien, tener roce social y amigos dentro del círculo más elevado de *Juan* y *Ray* al que quizá le gustaría pertenecer y que asume con cierto dolor y resignación.

La reinterpretación de temas canónicos es recurrente y llevada al plano de la diversidad sexual, como en el caso de *Orestes parte* (1978) de José Ramón Enríquez (1945), libreto de una ópera en nueve cuadros cuya música fue compuesta por Federico Ibarra. Enríquez retoma la mítica historia del asesinato de *Clitemnestra*, esposa de *Agamemnon*, solicitado a *Orestes* por *Apolo* y fomentado en *Orestes* por *Electra*, su hermana, para vengar el asesinato de *Agamemnon*, padre de ambos, e hijos habidos con *Clitemnes-*

tra. Como sabemos, con la muerte de *Agamemnon*, *Clitemnestra* y *Egisto*, su amante, suben al trono de Micenas. *Electra* manda entonces a *Orestes* a Fócide con su tío *Estrofió*, en donde crece y es educado en compañía de su primo *Pilades*, hijo de *Estrofió* y *Anaxibia*, hermana de *Agamemnon*. *Orestes* y *Pilades* son en la tradición clásica uno de los símbolos por excelencia de la amistad, sin que ello implique necesariamente la homosexualidad o la relación sexual.

En *Orestes parte*, Enríquez ofrece una nueva versión a la vieja historia. *Orestes* ha vuelto a la casa paterna, reconoce a *Electra* y acuerda con ella, con fuertes dudas y temores, el asesinato de *Clitemnestra* y de *Egisto*. El plan de *Electra* falla. *Egisto* intenta matar a *Orestes*, *Electra* mata a *Egisto*, *Clitemnestra* a *Electra*. *Orestes* libre de homicidio parece quedar bajo el dominio de *Clitemnestra* quien pretende hacerlo su nuevo amante. Sin embargo, antes de que esto ocurra *Orestes* abandona a su madre.

A lo largo de la obra, *Pilades* es para *Orestes* una especie de soporte emocional que nunca aparece físicamente en escena aunque *Orestes* lo evoca en repetidas veces desde el principio de la pieza, anhela su presencia, desea su compañía. Su seguridad emotiva y su fuerza ante la vida descansan en el afecto que le proporciona *Pilades*, a quien busca en el cierre de la obra y con lo que deja atrás todos los lazos y conflictos familiares.¹³ La reinención del mito, en esta versión, no sólo libera a *Orestes* del matricidio según la versión tradicional, sino que lo desencadena de las presiones familiares que lo obligan a vivir como no quiere. Al morir *Electra* muere también, de algún modo, la obligación de servir a ciertos intereses de familia y de limpieza de honra. Al dejar a su madre rompe definitivamente con lo que lo ata a su pasado.

Dentro de esta temática de búsqueda de liberación de la presión familiar y de asunción de los deseos propios se puede ubicar *Los camaleones* (1979) de Óscar Liera (1946-1990). Se trata de un monólogo en boca de *Laura*, una mujer de clase media, de entre veinte y treinta años que se prepara para terminar la licenciatura en antropología con una tesis a la que quiere dar el título de *Los camaleones*, para hablar del “comportamiento homosexual en los humanos”. *Laura* es lesbiana y su amante, *Dolores*, la acaba de dejar por otra mujer. En esta crisis emocional, *Laura* decide confiarle a su padre su condición lésbica, acto mediante el cual cree que ayudará a aliviar sus tensiones. La confesión que se ve en escena es, sin embargo, un acto teatral, un ensayo de confesión. El padre no está presente. *Laura* ha confeccionado con toallas, sábanas y almohadas un muñeco y las ha vestido con las ropas de su padre, muñeco al que le habla durante el monólogo. Ante los ojos del público

el muñeco debe dar la impresión de que *Laura* le habla a un ser humano, ficción que se descubre al final de obra. La “representación”, el “ensayo” no obstante ayuda a tranquilizar la turbulencia anímica e ideológica de *Laura*, quien termina diciéndole al muñeco: “Algún día me atreveré a decírtelo papá, algún día me atreveré. No quiero seguir fingiendo delante de ustedes y llorando a solas, algún día tendré el suficiente valor, algún día” (22).

Para abordar el tema, *Laura* elige empezar por cuestionar la fidelidad dentro del matrimonio y la vida sexual de sus padres. Necesita, en este último punto, saber si la han ejercido y ejercen de modo placentero y al margen de la intención de tener hijos, después habla de la desaparición del amor en el matrimonio y de cómo, en esos casos, y no en su propia circunstancia, según ella, el individuo tiene la oportunidad de hablarlo con la familia y de obtener su apoyo. Acto seguido, descubre su propio caso, su impotencia, su dolor, la necesidad de verbalizarlo para descansar, y se burla, quizá con cierta nostalgia, del noviazgo convencional entre hombres y mujeres, del rito de la ceremonia religiosa y de la fiesta, para acabar reprobando con asco y violencia el acto sexual entre un hombre y una mujer en donde siente que la mujer es siempre humillada.

En el panorama de la dramaturgia mexicana, *Los camaleones* es quizá una de las primeras obras en que el personaje es una lesbiana que habla de sus problemas sentimentales y que expone el tópico estereotipado de la repugnancia de la lesbiana a la relación sexual con un hombre. De entre las obras que hemos venido revisando, conviene subrayar que sea un personaje femenino el primero de todos, hombres o mujeres, en el que se plantea la confesión de la distinta condición sexual a la familia, personaje que además ha tenido una pareja estable — aun cuando sean tres años. En este sentido, la pieza hace visible la posibilidad, y el deseo, de los afectos sexodiversos duraderos más allá de la relación sexual pasajera entre individuos del mismo sexo.

Había que esperar el inicio de la década de los años ochenta para que la dramaturgia mexicana tomara el tema homosexual como eje y no como subtrama o elemento caracterizador de ambientes degradados. A este respecto, se deben mencionar trabajos escénicos trascendentes como *Y sin embargo se mueven* (1980) de José Antonio Alcaraz (1938-2002) y *Maricosas* (1984) de Tito Vasconcelos (1951) entre otras. Estos dos casos no sólo se emparentan por desarrollar la temática homosexual como asunto exclusivo, sino que también son resultado de un trabajo escénico antes que dramático; debido a ello no ha sido posible hacer una lectura analítica de la propuesta textual, al menos hasta estos momentos. No obstante, es importante señalar

que con puestas en escena como éstas, la temática homosexual tomó carta de naturalización, y que su atención por parte del público también fue un buen denotador de nuevos gustos e intereses. Existe un teatro de temática abierta y exclusivamente homosexual porque hay un público interesado en observarlo. En este contexto, hemos elegido dos piezas: una que naturaliza la temática homosexual y otro que la particulariza.

En el primer caso, nos referimos a *El eclipse* (1990) de Carlos Olmos (1947-2003) quien desarrolla una especie de melodrama contemporáneo en la costa chiapaneca. A primera vista, parecería que la temática homosexual es la central; pero desde nuestra lectura no es así. La posible implementación de una pareja homosexual estable entre *Mario* y *Gerardo* es solo uno de los ángulos de un mundo que está en acelerado proceso de recomposición.

El cambio de valores que conlleva este proceso de transformación está simbolizado en la pieza tanto por el eclipse, una “alteración” del orden natural; como por el animal bicéfalo que, aunque no se ve, se menciona y cierra la escena final de la obra y que parece indicar que nada de lo expuesto escénicamente tiene un solo valor, la ambigüedad o la ambivalencia es consustancial al cambio enfrentado, al aparente edificio monolítico de los valores y las relaciones sociales que están siendo suplantados.

De esta manera, se puede entender que los cambios que está experimentando la familia de *Gerardo* llevan tanto elementos esperanzadores de cambio como elementos angustiosos de pérdida. En la pequeña población costera parecen manifestarse las transformaciones que en su conjunto experimenta la sociedad mexicana. Muestra de ello es el desinterés de la hija menor de la familia por las supuestas ventajas de la educación formal y la preferencia de la “educación televisiva”, el cambio de fe religiosa de la tía y su embarazo fuera del matrimonio, la presencia creciente de extranjeros en calidad de negociantes o de turistas y “hippies”, de contrabandistas, de narcotraficantes, de intereses políticos oscuros y también de la homosexualidad en su vertiente de opción existencial ligada a la vida urbana.

Nos encontramos en las antípodas de la presentación escénica estereotipada de la homosexualidad, ni *Gerardo* ni *Mario* tienen asomos del estereotipo. Son dos personajes que a todas vistas resultan viriles, inclusive la tía de *Gerardo* coquetea descaradamente con *Mario*; éste, a su vez, ha estado casado y tiene un hijo, los atributos o ventajas que podría tener la heterosexualidad no le son ajenos, los ha ejercido y ha renunciado a ellos. En un esquema existencial delineado de esta forma, difícilmente entra la humillación, la marginalización o el estigma adjudicado exteriormente, no

hay señas que indiquen que se pueda ejercitar; ni tampoco interiormente, el propio *Mario* ha hecho de su deseo homoerótico un acto de voluntad y no una fatalidad.

En todo caso, es la fuerza de la coerción familiar la que detiene a *Gerardo*. En repetidas ocasiones, *Mercedes*, su madre, le indica que a la muerte de su esposo, padre de *Gerardo*, él es el hombre de la casa, quien debe cumplir con su papel de proveedor; aunque las mujeres tengan un negocio que parece darles el verdadero sustento en comparación al magro sueldo de profesor normalista que devenga *Gerardo*:

MERCEDES. — Mira, Gerardo, no me obligues a hablar. No me obligues a gritarte tus cosas porque puede irte muy mal. ¡Y deja de beber ya, por favor! (*Mercedes da un manotazo y el bote de cerveza rueda por la duela.*) ¿No te bastó con lo de anoche? ¿Qué pasaría si alguien te viera haciendo papelitos ridículos? ¿Qué pasaría si te echan de la escuela, de qué vamos a vivir tu hermana y yo? ¿Es que nunca vas a entender que las dos te necesitamos? ¿Nunca vas a entender que eres el hombre de la casa? (1430)

Si algo detiene a *Gerardo* es la coerción familiar intensificada por la precariedad del medio social, se trata de una fuerza que está aminorada en el medio urbano de donde proviene *Mario*.

Así las cosas, el texto de Olmos ha naturalizado lo que anteriormente se consideraba antinatural: la homosexualidad es una manifestación más de una serie de cambios que se presentan de manera irremediable y entre los cuales el único personaje urbano parece estar más capacitado para obtener ventaja de ellos. La provincia, así, ya no es el receptáculo de valores inmutables, más bien es evidencia de la preponderancia de las grandes concentraciones urbanas en detrimento de la otrora vida sosegada de provincia.

Como se puede apreciar, es el contexto urbano, sobre todo, el que ha posibilitado una identidad gay, que difiere de la práctica homosexual en el hecho que el individuo que se identifica como gay infiere de este acto orgullo, orientación existencial y se ha alejado de las respuestas medicalizadas acerca del homoerotismo.

En este sentido, la obra *Un día nublado en la casa del sol* (1995), de Antonio Algarra (1951), apunta, desde nuestro parecer, a este tipo de teatro mexicano de temática gay. La doble función en la que se ha desempeñado su autor (director y dramaturgo) confiere al trabajo una factura depurada como texto dramático y como propuesta de escenificación.

Por ello, el diálogo es de una gran concisión y las acotaciones son de una precisión extrema y apuntan a la significación exacta que le interesa transmitir al dramaturgo.

El texto abre con la acotación sobre el ambiente único en que se desarrolla la acción dramática: el departamento de *Marco*:

El departamento de Marco. Se nota que tiene poco tiempo en él, apenas está en proceso de hacerlo habitable. Sólo vemos la estancia con pocos, poquísimos muebles: cojines, una mesa, sillas; sin embargo, es acogedor. En los muros recién pintados, carteles de espectáculos de teatro, danza, una foto de Marco de gran tamaño. Puertas que comunican con la cocina, el baño y el único cuarto del departamento. En alguna parte del piso, un teléfono de esos con alguna forma rara, como un auto deportivo o una motocicleta o cualquier cosa que no sea un teléfono común y corriente (93)

El ambiente plantea una mudanza reciente, pero con el desarrollo de la trama esta primera apreciación se irá matizando, pues veremos que se trata de un espacio que está por construirse (por la pareja que ahí se establece) y después porque a pesar de la voluntad de los personajes, el medio los orilla hacia la precariedad, la fragilidad, en lugar de brindar estabilidad. En este sentido, el departamento a medio instalar puede significar el espacio que socialmente se ha ganado el personaje gay para construir una vida de pareja, pero tan pronto como se ha ganado comienza a perderse debido a la crisis de salud que finalmente le costará la vida a uno de los polos de la relación. El sentido de precariedad así se trastoca en la única posible dimensión de la estabilidad y, por lo tanto, se respira en toda la pieza un sentimiento de injusticia, de ilusiones trucas que ahora ya no están determinadas por el propio personaje o el medio social, sino por la peculiar realidad del VIH-SIDA.

De igual manera, la fotografía única de gran tamaño apunta a ciertos rasgos narcisistas, pero también a la ausencia de lazos familiares o amistosos fuertes, ahí donde el afecto se dosificaría en fotografías de pequeño tamaño denotando diferentes afectos; aquí el joven *Marco* sólo se tiene a él mismo.

Por último, si la pieza describe el intento de una pareja homosexual por lograr la estabilidad emocional (en cierto modo equivalente a la de una pareja heterosexual) no puede lograrse exactamente por los mismos medios, éstos deberían ser heterodoxos. Es decir, conseguir los mismos beneficios, aunque no obtenidos de la misma manera; en este sentido el teléfono que se acota que sea de cualquier forma menos la convencional apuntaría en esta

dirección: conseguir comunicarse, pero por un aparato que no es el que convencionalmente se ha producido para tal fin.

De manera similar a *El eclipse*, en la obra de Algarra la apariencia de los personajes gay está totalmente alejada del estereotipo tradicional; incluso se especifica una hipervirilización, como en el caso de la descripción de *Luis*, la pareja sentimental de *Marco*:

Luis es un chavo enorme, llamativo, extravagante, con ropa estridente y un “macho look” un poco exagerado. Más a lo heavy que a lo vaquero, que también los hay. Simpático rayando en lo pesado (97)

El “macho look” en la acotación denota una transformación fundamental, con el paso de los años el ideal masculinizado ha sido apropiado por las comunidades gay, demostrando por la vía de los hechos lo inoperante del estereotipo: la apropiación y hasta lucimiento de los rasgos tradicionalmente considerados masculinos no requiere del ejercicio heterosexual. De esta manera, se ha desplomado uno de los ejes centrales del estereotipo: la identificación entre homosexualidad masculina y feminidad. En varias ocasiones se refrenda esta actitud textual que en realidad es evidencia de una toma de partido. Por ejemplo, cuando la pareja comienza a sentir amenazada su reciente estabilidad emocional, *Marco* reconforta a *Luis*, la acotación y el diálogo respectivos indican:

MARCO. — En esta ciudad siempre hay días nublados...En esta ciudad siempre llueve... (*Luis se queda profundamente dormido, Marco lo protege. La imagen no debe sugerir de ninguna manera una protección maternal, es un hombre que virilmente protege a otro hombre*) (119)

Aunque la pieza termine con la disolución de la pareja, permite conocer que las viejas tematizaciones de la condición homosexual sobre la búsqueda de identidad y la persistencia del rechazo social no tienen ya un papel preponderante. Como indican muchos teóricos, éstas serán preocupaciones más o menos recurrentes, más o menos trascendentes en un medio donde siga imperando la heteronormatividad y la homofobia; pero que ya no tienen el poder coercitivo que alguna vez ostentaron. *Un día nublado en casa del sol* es muestra de que, una vez superadas estas tematizaciones, se abre una nueva puerta de preocupación temática de índole diversa: la crisis de salud que trae el VIH/SIDA es una de sus caras más apremiantes por abordar dentro de los escenarios por este tipo de dramaturgia.

Conclusiones

A continuación presentamos una serie de reflexiones que se piensan como líneas que permiten determinar ciertas tendencias y generalizaciones sobre nuestro tema de investigación.

1. Las manifestaciones escénicas más antiguas establecen una caracterización estereotipada del personaje homosexual masculino, no existen evidencias de personajes lésbicos, o de otras preferencias sexuales diferentes a la heterosexualidad hegemónica. Así, el personaje homosexual cumple dos funciones escénicas: por un lado, invita a la burla, la risa y el escarnio de tal manera que se reifica la preponderancia de la heteronormatividad. Por otro, la inserción del personaje homosexual es un ingrediente fundamental, paradigmático, en la descripción de ambientes degradados: la vecindad, el tugurio o los juzgados. Tácita y explícitamente se le reprueba y dentro del medio en que se le inserta es el escalafón más bajo de la misma degradación.

2. Los contextos escénicos donde naturalmente se inserta el estereotipo son la vecindad, el tugurio y el juzgado. Esta contextualización explica su reprobación implícita en los dos primeros espacios al ser contextos marginales y de manera explícita se le pone a juicio en el último espacio: es la misma orientación sexual la que ha llevado al personaje ante la ley que lo juzga, básicamente por su sexualidad heterodoxa. De esta manera, el espectador es condicionado a aceptar como consecuente el castigo ya sea éste institucionalizado, accidental o social.

3. En cuanto a la identificación identitaria hay un proceso ligado a los tiempos de producción de los textos: la categoría homosexual (nombrada eufemística y negativamente por medio de adjetivaciones o expresiones como: “batea chueco”, “se le cae la mano”, “parece mujer”, entre otras); es adjudicada desde el exterior y nunca por el personaje involucrado. A medida que los textos avanzan en el siglo, el personaje sexodiverso va cobrando el poder de ser él o ella quien verbalice su singularidad sexual y, por lo tanto, está capacitado para dimensionarla en términos originales. De manera concomitante, en el proceso va cobrando capacidad para enfrentar la categorización exterior, cuestionarla, relativizarla y, finalmente, desactivar su poder coercitivo.

4. A medida que el propio personaje sexodiverso obtiene el poder de la palabra escénica, el estereotipo comienza a ceder lugar a un nuevo modelo

de masculinidad o hipervirilidad, en el caso del personaje masculino, y de visibilidad en el caso femenino.

5. Hasta la década de 1970, la acotación tenía la función de presentar visualmente aquello que no podía nombrarse por atrevido o por ausencia de una conceptualización correspondiente que pudiera ser formulada por medio del diálogo. En cierto sentido, el personaje (como el tipo social del cual se desprende) existía; pero no era reconocido y por ello podía ser anulado fácilmente, utilizado, o invisibilizado según los requerimientos de la heteronormatividad.

6. La función de las acotaciones, entonces, se transforma. Éstas parecen precisar la necesidad de desactivar visualmente el estereotipo. Si el mismo se ha relativizado con asistencia de la palabra; ahora toca hacer lo propio a la parte visual de la propuesta teatral. En este cambio lo que parece apuntar es la presentación de un nuevo modelo de virilidad e incluso de hipervirilidad y de visibilidad lésbica.

7. En aquellos textos dramáticos en donde el personaje sexodiverso se mueve dentro de las coordenadas de las dinámicas familiares hay una marcada tendencia a presentar una ausencia paterna significativa y una sobrerrepresentación de la figura materna o al menos femenina.

8. En la actualidad, se distinguen dos tendencias estructurantes en la tematización de los contenidos homoeróticos. En primer lugar, hay una naturalización de la temática sexodiversa. Ahora está siendo insertada de manera equiparable junto a otros conflictos de índole diversa, sin que el tema homoerótico tenga una mayor o menor relevancia.

9. Los tópicos y tematizaciones tradicionales de la ortodoxia sexual siguen vigentes, aunque de manera menos preponderante. Entre ellos podemos encontrar: concienciación y aceptación de la heterodoxia sexual, la definición de la identidad sexual y la adscripción a grupos sociales afines. No obstante, están tomando mayor presencia otras tematizaciones: el ejercicio desproblematizado de la identidad y actividad sexuales y la realización de proyectos de todo tipo ligados a las nuevas identidades: amorosos, existenciales, de pareja, de paternidad o maternidad, de familias alternativas, de envejecimiento, entre los más detectables.

10. Igualmente, se enfatiza el estereotipo no heteronormativo masculino o femenino (gay, lesbiana, transexual, transgénero, bisexual y las diferentes manifestaciones de los diversos travestismos, como “la vestida” por ejemplo), pero con un valor cuestionado. Es decir, el propio personaje sexodiverso hace uso deliberado del estereotipo, juega con él, entra y sale de él, lo convierte en una función performática y convierte ésta en vehículo para ridiculizar la validez del propio estereotipo o bien apuesta a la evidenciación de la fragilidad de la categorización heteronormativa e igualmente sexodiversa. Esta tendencia es visible en el musical *Mentiras* (2009), de factura totalmente nacional y con un objetivo abiertamente comercial y de entretenimiento. Al mismo tiempo, hay cierta presencia continua de trabajos escénicos de diversa calidad que han encontrado, virtud nada despreciable, un público interesado en divertirse, identificarse y reflexionar con la escenificación de sus diversas identidades sexuales; en esta situación el panorama se expande sorprendentemente y sólo citaremos dos de los muchos casos existentes. *Sensacional de maricones* (2007) de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (1968), en la que se juega con toda clase de estereotipos, con la cultura popular y con el humor con el objetivo de desautomatizar la percepción del espectador y *Príncipe y príncipe* (2009) de Perla Szuchmacher (1946), espectáculo de corte didáctico dirigido a los más pequeños, montaje que quiere mover hacia el respeto y aceptación de diferentes opciones del ejercicio sexual y afectivo. El panorama, como es apreciable, se ha diversificado insospechadamente enriqueciendo así la producción dramática mexicana.

Universidad Veracruzana y ITESM-CCM

Notas

¹ El universo dramático de estudio es amplio si tomamos en cuenta escenificaciones y ediciones. Ante la dificultad de acceder a textos dramáticos que quizá sólo han tenido vida en la escena, optamos por trabajar únicamente con obras publicadas. Creemos que las piezas aquí revisadas son una muestra representativa temática e históricamente hablando.

² Recogido por la censura en 1803, López Mena, 39.

³ Alcorza: “pasta blanca de azúcar y almidón”, “dulce cubierto con esta pasta”. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22a ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.

⁴ Así en el texto quizá por “pitividrio” por frágil, delicado, quebradizo.

⁵ “[...] yo defendiendo a mi amigo, / le di al amigo del otro / un piquetillo de amigos.” (43). Aunque el “piquetillo” podría tener también alguna alusión sexual. En lo sucesivo, cuando se citen fragmentos de textos dramáticos en el cuerpo del trabajo o en las notas a pie de página se señalará entre paréntesis el número de página de la edición de la obra mencionada y enlistada en la bibliografía final.

(43) ⁶ “[...] porque, aunque allí estaba un niño, / y un niño con devoción, / desnudaba al otro niño.”

⁷ Ocampo, 1903.

⁸ Hasta hace pocos años, en el argot homosexual se usaba el adjetivo “moderno” como eufemismo de práctica homosexual.

⁹ Ejemplo paradigmático es la novela inglesa de finales del siglo XIX y principios del XX en donde todo tipo de disidencia sexual encuentra su ubicación en tierras mediterráneas. Para no hablar del caso Wilde, ampliamente conocido por los escritores de este grupo o los testimonios recogidos por Novo en su autobiografía.

¹⁰ Novo, 1970: 83-104.

¹¹ Carballido, 1977.

¹² Dice Juan, a propósito de la invitación de Javier a conocer a su familia: “[...] en casa se portó bien; toda su familia es normal; no me puedo quejar, me trataron bien. (*Breve pausa*). Nomás no me gustó que en la calle la gente se me quedara mirando.” (97)

¹³ Dice Orestes: “[Ante el cadáver de Electra] ¿Sigues creyendo en ti / cuando estás muerta? / ¿Me entiendes cuando escojo mi historia / y me apresto a olvidarte, / mi pobre hermana, brazo de todas las venganzas? [...] Voy a buscar a Pilades para reconocerme... [...]” Y se dirige a un “[...] *Pilades invisible que establece a lo alto*”: “El revuelo del día que se corrompe / no llegará a tocarnos / ni a ti ni a mí, Pilades detenido / entre las ramas de cualquier bosque... / Tampoco a quienes vengan, a las sombras mínimas que ya se anuncian / y que vemos tu y yo / pero que no ve la madre que continuará rizando sus cabellos / hasta que todo caiga por su peso, / cuarteado, / desconchado, / hasta que vuele ella misma / por el soplo de las sombras que vienen / y no advierte” (22).

Obras citadas

Antonio Algarra. “Un día nublado en la casa del sol”. en Tomás Urtusástegui (sel. y pról.) *Teatro gay*. Pax México, México: 2002, 91-125.

Basurto, Luis G. “Cada quien su vida”. *Teatro mexicano contemporáneo: Antología*. en Fernando de Ita (ed.) Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991, 221-320.

Carballido, Reynaldo. “Acto social”, *Tramoya*, 9 (1977) 93-100.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*: (farsa). México: Fondo de Culture Económica, 1975.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22a ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001.

Enríquez, José Ramón. *Tres piezas: Orestes parte, Ciudad sin sueño, El fuego*. Puebla: Universidad Antónoma de Puebla, 1985. Colección Difusión cultural. Colección teatro; 2.

Espinosa José Macedonio. “El alcalde Chamorro”, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. X. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, ed. de Sergio López Mena, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 42-45. (Tomado del Boletín del *Archivo General de la Nación*, núm. 2, t. XV (1944) 331-362).

- Liera, Óscar. “Los camaleones”, *Tramoya*, 14 (1979) pp. 17-22; “*Los camaleones*”, Óscar Liera, *Teatro completo, vol. 1*, (estudio de Armando Partida, investigación y notas de Sergio López), Gobierno del Estado de Sinaloa-SEP y C-COBAES-DIFOCUR, Culiacán, 154-161.
- López Mena, Sergio (ed.). *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. X. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, México: Consejo Nacional para la cultura y los Artes, 1994, 42-45.
- Magaña, Sergio. “Los signos del zodiaco”, en Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, *Los signos del zodiaco, Los frutos caídos, Las cosas simples*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984, 7-124 (Lecturas mexicanas, 42).
- Novo, Salvador. “Sor Juana y Pita” (1956), *Diálogos*, México: Organización Editorial Novo 1970, 83-104.
- Ocampo, Melchor. “Don Primoroso”, *Obras completas de Melchor Ocampo. III. Letras y Ciencias*, Prólogo de Porfirio Parra, edición de Ángel Pola y Aurelio J. Venegas, F. Vázquez Editor, México, [1903], 251-256.
- Olmos, Carlos. “El eclipse”, en Fernando de Ita (ed.) *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1991, 1360-1441.
- Villaurrutia, Xavier. “Invitación a la muerte”, en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 350-406.

