

Cuatro abordajes teatrales de las sexualidades disidentes, una comparación

Ezequiel Lozano¹
UBA-CONICET- AINCRIT
lozanoi@zequiel@gmail.com

Resumen: Este trabajo confronta cuatro materiales textuales diversos, distantes entre sí, con el objeto de ver las cercanías y aproximaciones respecto del abordaje de las sexualidades disidentes (entendiendo por éstas a aquellas expresiones que se escapan del régimen heteronormativo). Para hacerlo utilizaremos las herramientas metodológicas del Teatro Comparado. El propósito será poner en relación las representaciones poéticas que cada uno de los textos hace, en tanto construcciones morfo-temáticas, con el objeto de hacer un aporte nuevo desde la temalogía comparada en particular y al comparativismo teatral en general, basándonos en los aportes de Jorge Dubatti a la cuestión.

El corpus de este abordaje estará compuesto por cuatro textos dramáticos: *La Torre de la Defensa* (1978) de Copi, *El beso de la mujer araña* (1980) de Manuel Puig (versión teatral de la novela homónima), *El viento en un violín* (2010) de Claudio Tolcachir y *Tengo una muñeca en el ropero* (2012) de María Inés Falconi. Atravesado por la *teoría queer* nuestro análisis intentará dar cuenta de las construcciones revolucionarias/reformistas/inclusivas que cada una de estas textualidades presentan en su discurso

Palabras Clave: Teatro comparado - Disidencia sexual - Copi - Puig - Tolcachir - Falconi

Abstract: This paper confronts different textual materials –four dramatic texts that are quite distant from one another- with the aim of identifying similarities and divergences in their approach to dissident sexualities (by which we mean those expressions that escape the heteronormative regime). Comparative Theatre will be the methodological framework for this task, with a particular focus on the contributions of Jorge Dubatti to this field. The purpose is to establish relations between the poetic representations created by each of these texts. Our corpus includes *La Torre de la Defensa* (1978), *El beso de la mujer araña* (1980), *El viento en un violín* (2010) and *Tengo una muñeca en el ropero*

¹ **Ezequiel Lozano** es Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, actualmente es doctorando en esa misma Casa de Estudios y becario del CONICET. Investigador teatral, colaborador permanente de AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral). Cuenta con experiencia docente en los niveles de enseñanza terciaria, media y primaria, actualmente se desempeña como ayudante en la materia "Análisis y crítica del Hecho Teatral" en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Además, es actor, y director teatral. Durante 2013 continúa su trabajo actoral en la obra *La Patria fría* de Andrés Binetti y Mariano Saba.



(2012). Informed by Queer theory, our work will seek to explain the revolutionary / reformist / inclusive constructions that each of these textualities presents.

Keywords: Comparative theater - Sexual dissidence - Copi - Puig - Tolcachir - Falconi

A través de este escrito buscamos poner en diálogo cuatro materiales textuales diversos, distantes entre sí temporalmente, con el objeto de ver sus cercanías y diferencias respecto al abordaje que realizan de la disidencia sexual (comprendiendo en ésta a aquellas expresiones que se escapan del régimen heteronormativo). El corpus de este abordaje estará compuesto por cuatro textos dramáticos: *La Torre de la Defensa* (1978) de Copi, *El beso de la mujer araña* (1980) de Manuel Puig (versión teatral de la novela homónima), *El viento en un violín* (2010) de Claudio Tolcachir y *Tengo una muñeca en el ropero* (2012) de María Inés Falconi. Cada uno de ellos merecería un análisis detenido que no realizaremos en esta ocasión puesto que lo que nos convoca es el pensamiento sobre uno de los ejes que problematizan. Atravesado por la *teoría queer*, nuestro análisis intentará dar cuenta de las construcciones revolucionarias/reformistas/inclusivas que cada una de estas textualidades presenta en su discurso en relación a la disidencia sexual.

Los dos primeros textos se estrenan en Europa y, de éstos, el de Copi jamás fue representado en Argentina. Curiosamente o no, de los cuatro elegidos, es éste el que con mayor virulencia desestabiliza radicalmente la heteronormatividad dominante y su contracara: la homonormatividad. La ubicación temporal de su escritura hacia fines de los años setenta y la posterior puesta en escena de 1981 en París² no debería confundirnos sobre este particular. Su carácter explosivo y anárquico resulta, aún hoy, cuestionador y crítico de los paradigmas sexuales imperantes. Por este motivo, reservamos el comentario del mismo para el final de nuestro recorrido.

² *La Tour de la Défense* (diciembre, 1981), Teatro Fontaine; puesta en escena de Claude Confortes y decorados de Agostino Pace. Intérpretes: Bernardette Lafont, Pierre Kalfon, Pierre Cementi, Rémy Germain, Salah Al Handari.

Antes de ello, resta subrayar un factor que une a los cuatro textos, a saber, la mostración de *estereotipos* de las identidades sexuales disidentes que se quiebran en tanto tales durante el desarrollo de la acción. Todo estereotipo responde a la construcción espacio-temporal de un conjunto de rasgos que una sociedad tiene incorporados desde una óptica tranquilizadora acerca de un colectivo de personas se trata de cierto *esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado*. Se activa a partir de una actividad de desciframiento por parte del espectador que tiene que reconocer los atributos de un grupo determinado (Amossy). A nuestro entender, la especificidad del estereotipo hace que esas composiciones sean más *comunicables* que *poéticas*³.

Como es sabido, Manuel Puig reside muchos años fuera del país⁴, especialmente desde 1973 luego de recibir varias amenazas de muerte. *El beso de la mujer araña* —en la versión teatral de la novela homónima escrita por Puig en 1980— se estreña ~~siguiente~~ en España⁵. Casi simultáneamente se estrena en Río de Janeiro⁶. El estreno en Buenos Aires, con dirección de Mario Morgan y actuaciones de Osvaldo Tesser como Molina y Pablo Alarcón como Valentín, ocurre en 1983.

Al analizar *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Carla Marcantonio sostiene que “el homosexual afeminado de Molina no es menos estereotípico que el macho revolucionario de Valentín” (32); constituyen: uno el margen sexual y el otro el margen político de las matrices de representación dominantes. En los relatos que le hace Molina a Valentín de las películas que

³ Para afirmar esto nos servimos de la propuesta que Eduardo Grüner sostiene al decir que la experiencia de lo poético está opuesta a la *comunicación* —ligada para este sociólogo a la *democracia* y el *mercado*— que difunden los mass media y el arte acorde con la hegemonía. Afirma que “*La experiencia de lo poético, por lo tanto, no tiene nada que ver con la comunicación. Es más bien su opuesto: es lo que abre un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir cómo (y si) llenar*” (Grüner 318). Por lo que cuando enunciamos que el uso del estereotipo en las composiciones actorales las hace más *comunicables* queremos decir también que las torna menos *poéticas*.

⁴ Así transita por Roma, Londres, Estocolmo, Nueva York, Río de Janeiro y México (donde muere en 1990).

⁵ Sala Escalante de la Diputación de Valencia el 18 de abril, con las actuaciones de Pepe Martín como Molina, y Juan Diego en el personaje de Valentín. El texto dramático se publica en España en el año 1983 junto a *Bajo un manto de estrellas*.

⁶ Con dirección de Iván Alburquerque y actuación de Rubens Correa.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

miró, ama y evoca se observa “la insistencia de Puig en la inestabilidad y la mutabilidad de las superficies revela su desconfianza de las identidades estables y fijas” (38). Es éste un aspecto central del proyecto teórico *queer*: la desestabilización de las construcciones normativas del género y la sexualidad.

Considerando que los primeros cuatro cuadros del texto dramático de la versión teatral de la novela *El Beso de la mujer araña* ocurren como una sucesión de noches en el interior de la cárcel, y que lo que distrae a los personajes del encierro es el relato del recuerdo de los films que Molina vio: la referencia literaria a *Las Mil y una noches* es clara, y, como en aquel texto, la puesta en abismo de lo que esas narraciones escenifican permite una resignificación de lo que sucede en escena. El texto se abre con uno de esos relatos:

Molina: A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Muy joven, el corte de cara... más redondo que ovalado, terminando en punta, como un gato.

Valentín: ¿Y los ojos?

Molina: Casi seguro que verdes. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que estaba en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo barullo con la hoja de dibujo, la pantera la vio (Puig 21)

La *rareza*, lo *queer* de esta mujer (llamada Irena) sería su capacidad de mutar en pantera, de transformarse. El tópico de la metamorfosis revela la insistencia autoral en la mutabilidad de las superficies, en el devenir identitario. Molina, que se autodesigna mujer, cambia su estatuto identitario a lo largo del texto⁷.

En *El viento en un violín* (2010), el dramaturgo y director Claudio Tolcachir trabaja sobre el tópico de la homoparentalidad desde el deseo imperioso que experimentan Celeste y Lena. Estas dos jóvenes de clase baja,

⁷ Incluso desde lo morfo-temático la obra se estructura mediante la transformación. Al final del cuadro sexto, en el cierre del primer acto, una conversación en off entre Molina y el director de la cárcel transforma la lectura de las acciones de Molina en los cuadros precedentes, y renueva la manera de mirar las acciones del personaje en las escenas sucesivas. Claro que Puig manejando con maestría esto, defrauda nuevamente las expectativas más ingenuas en el segundo acto, cuando la acción de Molina como informante es abandonada en pos del amor que tiene por Valentín.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

en su desesperación y carencia de recursos imaginativos, recurren a un acto violento para quedar embarazadas: violar a Darío (quien, curiosamente, es el hijo de la empleadora de la madre de Celeste). Tanto Mecha, la madre de Darío como Dora, la empleada doméstica de ésta, tienen una relación de confianza entre ellas y vínculos posesivos con sus hijos respectivos.

En Argentina, a partir de la sanción de la Ley N° 26.618 (21 de julio de 2010⁸) cualquier pareja —que cumpla con los requisitos establecidos en el Código Civil— puede contraer Matrimonio, independientemente del sexo, orientación sexual o identidad de género de las/los contrayentes. Por tanto, a partir de esta ley —popularmente conocida como de Matrimonio Igualitario— tanto las personas heterosexuales, como gays, lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales y transgéneros pueden casarse. La puesta en escena de *Tolcachir* se estrenó el 16 de noviembre de aquel histórico 2010 en París, Francia, en el marco del *Festival d' Automme*.

Se observa que el texto también arranca construyendo estereotipos de las lesbianas como mujeres masculinizadas y violentas. De algún modo, lo disruptivo del mismo es plantear la violación de un hombre, no por otro varón ni mediante nada que lo involucre analmente sino como mero inseminador. Ambas mujeres y Darío son seres marginados del sistema social que se espejan en la necesidad impuesta de pertenecer para ser felices, la situación límite que los une les obliga a repensarse para quitarse dichas imposiciones y poder empezar a gestionar una sociedad nueva, una familia disruptiva que encuentra la felicidad no por responder a los estereotipos sino en su capacidad de construcción de vínculos nobles y verdaderos más allá del género y la sexualidad.

Dubatti lee el texto como una “parábola sobre el amor y la confluencia de tres familias en una nueva” (*Claudio Tolcachir y el hijo* 62), la cual “simboliza un cambio de disposición frente a la realidad del país” (62). Los estereotipos sociales, a los que Lena y Celeste ya parecen haber escapado, sostienen, sin embargo, la sensación de opacidad en la vida de Darío y las intervenciones

⁸ Sancionada el 15 de Julio de 2010 y promulgada el 21 de Julio de ese mismo año.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

maternas en su vida. Mecha presiona sobre su hijo para que responda a esas exigencias, sin embargo el carácter de parábola de este texto fluctúa en su capacidad para proponer una micropolítica alternativa, finalmente aceptada por Mecha. Como sostiene Dubatti, “la parábola de liberación de los mandatos macropolíticos y el hallazgo del sentido existencial micropolítico, que trazan Darío y su madre, constituyen un eje central de la obra” (63)

En tercer lugar, nos ocupamos del texto de María Inés Falconi, *Tengo una muñeca en el ropero* (2012), el cual escenifica el *coming out* por medio de un unipersonal dirigido a adolescentes y jóvenes. Con mucha sensibilidad, humor y ternura el espectáculo narra las vivencias de un adolescente gay desde su presente de joven universitario enamorado y ya *fuera del ropero*. El relato gira en torno a sus vivencias desde chico que, como tantos otros, crece con contradicciones y preguntas respecto de sus deseos y de las *retóricas de género* a las que “debe” adscribir para pertenecer a grupos sociales. También narra la manera que encuentra cuando, al descubrir su identidad *gay*, debe convivir con su *secreto* hasta ir *saliendo del ropero*. La gran responsabilidad de darle vida y realidad al texto dramático, recae sobre el actor Julián Sierra, que despliega toda su capacidad interpretativa al representar a la madre, el padre, la hermana, la tía, el primo, su mejor amigo, su entrenador y el mismo protagonista de niño. Su director, Carlos de Urquiza, se especializa desde hace años en teatro para niños y jóvenes trabajando en el proyecto cultural y educativo de la Universidad Popular de Belgrano (CABA) y la novedad de la propuesta de *Tengo una muñeca en el ropero* radica en los lazos comunicacionales que busca la puesta en escena con el público infanto-juvenil.

La obra cuenta la historia de Julián, quien tiene que mudar su ropero, ese que usaba cuando era chico y en el que muchos de sus tesoros, secretos y no tan secretos, todavía están guardados: la pelota de fútbol, la camiseta de basquet, las revistas de Batman, la Barbie que le robó a su hermana para esconderla, envuelta en un buzo, en el estante más alto, porque jugar con muñecas, era algo prohibido. Julián deberá afrontar, casi como un rito de iniciación, el contar que es *gay* a su mejor amigo, a su hermana, a su madre, a

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

su padre y finalmente cada sábado a la noche, desde el escenario, al público que concurra a cada función. Porque el recurso escénico que materializa el texto es un juego entre la presentación y la representación. Desde técnicas clownescas, aunque sin nariz, la comunicación es directa con las y los espectadores; y se alterna con momentos en los que las imágenes que contienen las palabras de Julián se transforman en representación (en el interior de esta representación). Casi como una puesta en abismo de esos roles sociales y familiares desde el cual ciertos discursos son enunciados (el padre, la madre, el amigo, etc.).

Y en esta vorágine temporal volvemos a Copi.

La Torre de la defensa, desmantela el archivo de la historia teatral, persiguiendo el objeto de: deconstruir los ideales integracionistas comunitarios, resquebrajar las narraciones identitarias estables del género y valorar la potencialidad política de las diferencias a la par que se critica al contexto epocal parisino que utiliza como telón de fondo del texto⁹.

Nos interesa en esta oportunidad, diferenciar *La Torre de la Defensa* de las tres obras precedentes por su posicionamiento de otorgarle valor a la potencialidad política de las diferencias, reivindicando el tópico del *monstruo*.

En la vastedad de sus textualidades Copi explicita un interés claro por hacer foco en las y los diferentes, disidentes cuya disimilitud los hace auténticos miembros de la comunidad de los desplazados de toda comunidad normativa. Monstruos que atraviesan y constituyen su universo. El comic, la narración, la actuación, la escritura teatral o la dirección escénica forman parte del mismo despliegue material de una obra sólida que se ensancha ganando dimensiones nuevas cada vez en la cual lo monstruoso ocupa un lugar destacado y festivo.

Cuando Copi escribe *La Torre de la Defensa* lejos está de desconocer la militancia reformista que pretende integrar a la comunidad lésbica, gay, travesti

⁹ Para un detalle exhaustivo de estos puntos remitimos a un artículo de nuestra autoría que será publicado este año bajo el título "Indagaciones *queer* a Copi a través de *La Torre de la Defensa*" en *Apuntes de Teatro* (Pontificia Universidad Católica de Chile).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

y transexual al contexto parisino ¡cuán actual sería esto hoy que Francia acaba de aprobar su matrimonio igualitario!, sin embargo su texto es sumamente crítico con los proyectos reformistas, tal el caso del activismo radicalizado que desde un sesgo *queer*, en vez de bregar por ampliar derechos civiles pretenden abolir legislaciones que coartan libertades.

A nuestro entender, el texto hace foco en un sector social muy particular: las *locas* adaptadas a la vida de consumo (específicamente pone en cuestión la *normalización* que se está operando en la comunidad gay de su época cuyos miembros consideran que la entrada en la vida confortable del consumo significa *integrarse*)¹⁰.

La acción de la *La Torre de la Defensa* se desarrolla en el marco de una fiesta occidental y cristiana, la cenada Año Nuevo, donde se comienza comiendo un cordero que luego será embutido en otra figura bíblica, la serpiente; en Copi lo cotidiano se vuelve extravagante y viceversa. Su teatro parte de una idea de profanación: toma símbolos considerados sagrados para desmantelarlos. La serpiente es un monstruo de las profundidades previo al nacimiento de los dioses¹¹ (Monstruos ctónicos). Lo monstruoso más primitivo ingresa por los caños, lo más primitivo se mezcla en el capitalismo más avanzado, en esa torre del barrio de *La Dèfense*, que es la podredumbre del capitalismo. Es Grecia desmoronándose. Rellenada con el cordero de Dios. Es una imagen decisiva: lo infernal y lo celestial (el cordero, imagen que representa la divinidad). A todo eso se le adiciona la rata: donde vemos que el motivo no sólo tiene un valor semántico interior al texto, sino una suerte de garantía de que esos textos nunca serán parte de lo más exquisito de la cultura. La rata vuelve a este texto irrecuperable. Y por si la rata fuera poco, la niña muerta.

La serpiente se describe en el texto como algo salvaje con dos orificios una boca y un ano. Eso se relaciona de modo directo con el tubo digestivo y su posibilidad de embutir y transformar la comida en alimento y detritus. No es

¹⁰ Piénsese hoy en la conformación de un “mercado gay” o los llamados “nichos de consumo gay”.

¹¹ Desarrollado en el seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria” dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

casual que en la obra también aparezca un embutido (salchichón) que, al no estar cocido, no es comestible. De igual forma la serpiente tiene una capacidad ilimitada para recibir relleno (la embuten con cordero, con una rata, con un huevo). En este sentido es interesante pensar la serpiente como jeroglífico que remite al ano y su capacidad de embutir y dar placer. Al mismo tiempo que enlazar la idea del placer de la comida con el placer sexual –idea que se desprende del propio texto de *La torre de La Defensa*.

Desde una perspectiva queer, la filósofa Beatriz Preciado piensa que “en el hombre heterosexual, el ano (...) es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (136-137). Tanto la serpiente como el ano constituyen significantes plagados de sentidos abyectos de diferente orden. Vinculados con lo pecaminoso para sociedad cristiana generan fobias y asco. El ano abierto, siguiendo a Preciado, le hace batalla a la heteronormatividad tanto como la boca abierta de la serpiente incitando a Eva a pecar en el bíblico Jardín del Edén.

El carácter que se imprime en el paso por el agua o por el fuego (baño/horno) se repite sucesivas veces en el texto mostrando que la transformación más sagrada se torna, aquí, profana. Copi bendice a sus monstruos y en ellos a todos los monstruos.

Cuando Micheline le confiesa a Ahmed que es mitómana, le revela:

MICHELINE: (...) vivo en un cuartucho en la calle Monsieur-le-Prince. Me visto de mujer sólo para salir a la noche.

AHMED: ¿Cómo, vos también vivís en Monsieur-le-Prince?

MICHELINE: ¿Por qué, vos también?

AHMED: Sí, me mudé ayer, mi cuñado me encontró una pieza.

MICHELINE: ¿En qué número?

AHMED: Treinta y uno.

MICHELINE: ¿Entonces sos vos el árabe que se instaló ayer?

AHMED: ¿Vos sos el chico de anteojos que me ayudó a subir el colchón?

Micheline corre a buscar sus anteojos

MICHELINE: ¡Soy yo!

AHMED: ¿Y me habías reconocido?

MICHELINE: ¡Ah, no, soy totalmente miope!

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



AHMED: ¡Es el destino entonces!

MICHELINE: ¿Me preferís como hombre o como mujer?

AHMED: Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer.

MICHELINE: ¡Ay, querido, te adoro! (...) (Copi 127-128)

El gesto *queer* queda condensado de modo certero en este fragmento. Copi critica la cristalización de las identidades con esta obra, las toma en solfa para hacerle una crítica a su carácter fijo, estable y normativizado.

María Moreno sostiene que la réplica de Ahmed muestra jocosamente un procedimiento cuyo objeto es desilusionar la pregunta con la respuesta sobre un detalle. “La pregunta genera la inquietud sobre que haya alguien que pueda ser hombre y mujer al mismo tiempo (...), la respuesta pasa por alto esa posibilidad y responde desde la convención: anteojos para el hombre, peluca para la mujer, por otra parte atributos artificiales. El género es una cuestión de accesorios, dice Copi —leído por Daniel Link— (...)” (1)

Esta deconstrucción *Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer* también se observa en el nombre Micheline/Michelin donde una sola letra cambia el género. Este sería un posible lugar de lectura para ver porque el autor, Copi, “salva” de la muerte únicamente a Micheline y Ahmed. Ambos juegan a las apariencias conscientemente. Ambos muestran una imagen de sí conscientemente construida durante todo el devenir escénico. Pero fundamentalmente lo hacen no para ocultar nada de sí mismos sino porque se corren de una identidad fijada y cristalizada, y antes bien pueden adaptarse a jugar el rol que elijan más allá de lo que los demás proyecten sobre ell@s. Por eso insistía al inicio con esa imagen que los demás ven proyectada en Ahmed al comienzo de la obra.

Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas tan “importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales sino desde una ética trans: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruos”, proclama *Cachafaz*, el sainete de Copi). Es sólo una cuestión de accesorios. Masculino/Femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas” se lee en *El Uruguayo*. (Link, *Fantasmas* 383)

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AEICD

Estamos en el campo de la pura inmanencia: ¿qué es ser hombre, qué es ser mujer? Tener el accesorio correspondiente, eso es lo que define el género para Copi. Una cuestión accesorio (y de accesorios). Así se enuncia una determinada política del disfraz. Lo monstruoso que tiene la obra coloca esas identidades en el lugar de lo imposible. Carece de toda posibilidad para ser comprendido como un trascendental y queda en un plano de inmanencia pura.

Este posicionamiento que hacen los textos de Copi va a la vanguardia para su época en lo que respecta a la reflexión sobre el sistema sexo-genérico hegemónico. Ya Pellettieri señaló también el contraste entre el tratamiento de “la homosexualidad” en las obras de Copi ante el modo conflictivo y oculto que presentan las sexualidades disidentes en la dramaturgia argentina del período. Pone como ejemplo *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile. Eduardo Muslip, con un vocabulario más preciso, lo secunda en esta idea cuando afirma:

En cuanto a la relación entre sexo y género, las correspondencias supuestas por la heteronormatividad están directamente disueltas en los textos de Copi; (...) la naturalización en sus textos del deseo homoerótico muestra un paisaje en el que cuerpos sexuados y género como construcción cultural tienen una fluidez que contrasta con la tradición del tratamiento del tema en la tradición teatral argentina, y reconoce antecedentes más claros en la escena intelectual francesa, con la figura de Jean Genet. (115)

Aunque, como se sabe, el léxico crítico por momentos se torna insuficiente para dar cuenta de una producción tan amplia en su imaginación o bien el uso de cierto vocabulario da cuenta de las limitaciones y/o el posicionamiento ideológico de su autor/a. Frases del tipo “La homosexualidad siempre está presente en las historietas de Copi, como pregunta o como respuesta” (Hopenhayn 14) dan cuenta muy inapropiadamente de la complejidad de la revuelta que Copi opera a través de su textualidad. Más atinada nos parece la afirmación de Muslip al señalar que el interés de Copi tiene que ver con “todo lo vinculado con el deseo que ‘no aparece en ninguna parte’, esto es, lo excluido



en las categorías cristalizadas de las identidades sexuales, ya sea desde la heteronormatividad o clasificaciones rígidas de lo gay o lésbico” (116).

Beatriz Preciado, en su epílogo al texto *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem titulado *Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual*, da cuenta de los movimientos de militancia en Francia en los años previos a que se escribiera esta obra de Copi. El *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), claro ejemplo de estos movimientos era parte de estas discusiones que estuvieron muy activas en el ambiente cultural francés al cual se dirigía la propuesta teatral de Copi. De algún modo la obra está más allá de esas discusiones porque ya las transitó. Sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*, son juguetes para armar su teatro, escenas que se despliegan para desarmar aquello mismo que identitariamente recién se estaba reivindicando. Estocada *queer*.

En igual sentido es crucial para nuestro análisis poner en tensión todo lo dicho hasta aquí con una propuesta tan radical como la de Copi. Coincidimos con Eduardo Muslip cuando señala que el interés de Copi tiene que ver con “todo lo vinculado con el deseo que ‘no aparece en ninguna parte’, esto es, lo excluido en las categorías cristalizadas de las identidades sexuales, ya sea desde la heteronormatividad o clasificaciones rígidas de lo gay o lésbico” (116).

Conclusión

Por el contrario de lo que sucede en *La Torre...*, en la sucesión temporal de los otros tres textos, 1980, 2010 y 2012, sí puede leerse cierta correlación de sus tópicos con las transformaciones de los imaginarios sociales en Argentina respecto de la disidencia sexual.

Los primeros pasos en la visibilización de las identidades sexuales no heteronormadas (por fuera de la injuria y la patologización) en el caso del texto de Puig, la construcción de familias diversas en el contexto de la disfuncionalidad de todo núcleo familiar en el caso de Tolcachir, o la apelación a la infancia y a los cambios educacionales por venir en *Tengo una muñeca en el ropero*).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Si en el caso de *La Torre de la Defensa* lo propositivo aparece con una fuerza exultante, en los otros tres textos será lo asociativo (de su despliegue poético) aquello que les confiera un grado de teatralidad inquietante, aunque más complaciente con receptores dispuestos a ser cómplices del juego propuesto desde el escenario. Permítasenos evocar, y revalidar hoy, aquella irrisoria intervención de Copi, su gesto *queer* su rechazo a toda normativización.

Bibliografía

Amossy, Ruth; Anne Herschberg. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Copi. *Teatro I*, Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011. [*La Torre de la Defensa*, traducción de Guadalupe Marando; 51-128]

Dubatti, Jorge. "Claudio Tolcachir y el hijo que se vuelve padre". *Artez. Revista de las artes escénicas*. 176. (2011):62-63.

Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Hopenhayn, Silvia. "¿Quién no le teme a Copi?". *Teatro 4.7* (1998, junio):12-15.

Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

Marcantonio, Carla. "A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas: El melodrama como cine *queer* en Manuel Puig". *Otras historias de amor*. Comp. Adrián Melo. Buenos Aires: Lea, 2008. 31-43.

Moreno, María. "¿Anteojos o peluca?" *Página/12, suplemento Verano12* (2010, enero, 11):1

Muslip, Eduardo. "El teatro de Copi: identidades *queer*" *Gestos* 22.43. (2007, abril): 105-121.

Pellettieri, Osvaldo. "Copi: un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas".



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECD

Una visita inoportuna De Copi. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín, 1993: 7-12.

Preciado, Beatriz. "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual" *El deseo homosexual*. De Hocquenghem Guy, España: Melusina, 2009.133-174.

Puig, Manuel. "El Beso de la mujer araña". *Teatro Reunido*, Buenos Aires: Entropía. 19-69.

Tolcachir, Claudio. "El viento en un violín". *Funámbulos*. 35. (2011, primavera):53-94.