

TEATRO ARGENTINO Y ESPACIO URBANO: POSTULACIONES PARA UNA
TEORIZACIÓN

David William FOSTER

Arizona State University

El teatro ha venido a ser, en la época moderna, esencialmente un fenómeno urbano. Ciertamente es que hubo manifestaciones, especialmente en los aciagos años sesenta y setenta, de un teatro folklórico y rural como parte de un esfuerzo pedagógico y político para la concientización del pueblo en aras de la revolución social. Como se ve nítidamente en el caso del Teatro Campesino de las comunidades chicanas/méxico-americanas, aun cuando su radio original de operaciones eran las zonas campestres, terminó siendo un fenómeno fuerte aliado a la creciente urbanización de la sociedad chicana, hasta el punto en que, prácticamente hablando, las únicas representaciones de esta tradición teatral se encuentran hoy día en los espacios culturales urbanos, cuando no en la televisión o en el cine.

No cabe ninguna duda de que el teatro latinoamericano es principalmente un fenómeno urbano, y es más, un fenómeno capitalino, pues el grueso de las estructuras que sostiene y impulsa el teatro se encuentra en el radio urbano y mayoritariamente en las capitales, y son pocas las ciudades del continente de las que se puede decir que hay un fuerte movimiento teatral no vinculado directamente a los centros administrativos del país. En el caso de México se hace teatro en ciudades como Guadalajara y Monterrey y hay festivales en Guanajuato, pero globalmente, cuando se habla de teatro mexicano se quiere decir teatro

defeño. En el caso del Brasil, sin lugar a dudas, San Pablo es la capital cultural del país y es impresionante la medida en que Curitiba se ha convertido en un centro de producción teatral, para terminar albergando uno de los festivales más importantes del continente. Río de Janeiro, por otra parte, no ha perdido nada del legendario esplendor que siempre ha tenido para la cultura. Sin embargo, la existencia de una sólida cultura teatral en la todavía muy nueva capital de Brasilia me parece algo improbable. Pero estas son excepciones que confirman la regla. En lo que a Argentina respecta, hay un detalle relevante que es del conocimiento de todo el mundo: la cultura, prácticamente hablando, pasa solamente por Buenos Aires y la historia teatral de las provincias argentinas no puede, por desafortunado que sea, ser más que una nota a pie de página en la hegemonía porteña.

Hago estas aclaraciones no tanto para articular lo que será obvio para la mayoría de los especialistas en el tema, sino para asentar las bases de una consideración que se configura sobre la base de la historia urbana del teatro sin ser necesariamente sólo un reflejo de esta realidad extensamente confirmada. Lo que me interesa abordar aquí no es la historia del teatro argentino en la ciudad, la ciudad de Buenos Aires, sino cómo se construye la imagen de la ciudad dentro del texto teatral. Más bien, me interesa ocuparme de cómo se podría teorizar sobre la presencia de la experiencia urbana en el teatro sin caer en el mero recuento de "imágenes", "representaciones" y "alegorías" con el propósito de indagar en una problemática de geografía cultural a partir del fenómeno teatral.

Por "geografía cultural" entendemos el estudio de cómo se inscribe la cultura en el estudio de la geografía, en primera instancia cómo la cultura acontece (se crea, se consume, se interpreta y, en una palabra, se vive) en espacios que son descritos en términos geográficos (literal o metafóricamente) y, en una segunda instancia, en el sentido en que lo geográfico (otra vez en un sentido literal o metafórico) se inscribe en la cultura. El ejemplo maestro de la literatura argentina tendría que ser la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, en la que no solamente versiones de las ciudades de Buenos Aires y París (o París como un subtexto de Buenos Aires) son codificadas en la novela, sino también el movimiento entre vivencias geográficas (el tema del exilio en la cultura argentina, por ejemplo) es trabajado interpretativamente en la novela. Uno también podría aludir a las instalaciones de Buenos Aires en los textos borgeanos y la profunda presencia de la ciudad en textos como los de Roberto Arlt, Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal, Enrique Medina entre muchos otros. Recalco: no se está hablando de representaciones de la ciudad, sino de un trabajo analítico del sentido urbano que ocupa un lugar de privilegio en el texto.

En el caso del teatro argentino (y sin hacer nada más que ofrecer unos atisbos), uno puede pensar en *La nona* de Roberto Cossa, donde la ciudad incursiona de muchas maneras en la obra, pero principalmente en la gran pasasegiata referida, en la que Chicho lleva a la Nona para perderla en Ital Park en un trayecto que marca la enorme distancia que separa a la familia socioeconómicamente periférica de los centros del poder. En el caso de *Gris de ausencia* de Cossa, el doble chiste del Restaurant La Argentina en Italia, en cuya trastienda se da cita una amplia gama de culturemas del Buenos Aires perdido en el exilio (lo mismo da

que sea económico, que sea político) y de la Babel de idiomas provocada por la pérdida del español en las varias facetas de la diáspora, marca una imagen de integridad cultural centrada en la ciudad y en sus sociolectos que las circunstancias históricas del país han esfumado. De hecho, la obra confirma una doble condición diaspórica para Buenos Aires: si sus márgenes abarcan tradicionalmente la diáspora de otros países del mundo, lo mismo que la diáspora interna de la Argentina, gracias a las susodichas circunstancias históricas, la gran mayoría de los exilados argentinos de los últimos cincuenta años vienen de Buenos Aires (como, por ejemplo, la enorme migración de judíos argentinos a Israel), siendo en muchos casos los integrantes de esta segunda diáspora hijos o nietos de la primera.

Si el teatro de la pequeña burguesía se asocia con el teatro de raigambre burguesa cuyos espacios de confrontación dramática son los aposentos de la decencia arribista o del bienestar ya sólidamente conquistado, indefectiblemente conjuga referencias a los espacios del mundo amenazante en los que el individuo de dudosa clase social tiene que desplazarse. Es por eso que las instancias de la vida callejera se entremeten en los precarios espacios habitados por los personajes del grotesco criollo, del realismo social y del realismo sucio, en el que, muchas veces, precarios espacios domésticos son reemplazados por espacios de una opresiva institucionalidad que el individuo ha llegado a ocupar: la cárcel, la oficina, la fábrica o el cuartel. En este sentido es instructivo recalcar la yuxtaposición propuesta por una obra como Babilonia de Armando Discépolo, en la que se conjugan dos mundos sociales, el cerrado y no visto por la gente bien (criollos o acriollados) y el representado en el escenario que habita la gente de servicio (inmigrantes

marginales); aunque la vida de aquéllos también tiene su existencia fuera de casa (la riqueza de la que se vive proviene del comercio extradoméstico), es solamente en el caso de éstos que el mundo de extramuros impacta en la vida que llevan dentro de la casa, ejerce una fuerza mucho más determinante en su existencia: la vida de la ciudad irrumpe en el espacio doméstico y origina mayormente los conflictos que la servidumbre tiene con los dueños.

Lo que propongo hacer aquí no es pormenorizar ejemplos del teatro argentino en los que lo urbano puede ser percibido como parte de la estructura dramática de alguna u otra manera. Más bien, quiero formular una serie de propuestas de índole teórica que pueden servir para orientar el tipo de estudio analítico que, a mi modo de ver, queda por hacer.

1) Lo urbano ha pasado a ser absolutamente determinante para la vida contemporánea de América Latina, hasta el punto en que, como se sabe respecto a los conflictos de larga data en la vida argentina es casi imposible hablar de una existencia extraurbana que haya impactado sin estar regida de alguna forma por la megalópolis. De ahí que un primer postulado tiene que reconocer cómo las obras teatrales naturalizan la vida urbana como un grado cero de referencialidad. Se da por descontado que la acción se desenvuelve en un contexto urbano, aun cuando éste no esté directamente presente o no se explicita en primer plano. Como corolario, se reconoce que el paradigma de los conflictos dramáticos será indefectiblemente el de la vida urbana, como si naturalmente no hubiera nada más de que hablar. De la misma manera, cuando se trata de la vida rural, provinciana o campesina, se entiende que ésta se rige por los parámetros de la ciudad, sea o no ésta

directamente manifiesta como en las revistas, los diarios, la televisión y los videos cinematográficos que son los principales vehículos de penetración en estos espacios geográficos de la vida de la ciudad.

2) La vida de la ciudad se instala en el escenario teatral mediante los detalles que transmiten los códigos de actuación. Otra vez, se trata de una circunstancia de naturalidad: salvo el caso de un actor conminado a imitar un pajuerano, un inmigrante recién llegado o un latinoamericano de otro país, los actores van a hablar y portarse como porteños. Como se trata de una condición natural, uno podría preguntar cuál es la importancia de este detalle, ya que a lo mejor el público asimila tales detalles sin siquiera fijarse en ellos. Sin embargo yo sostendría que precisamente por eso es que estamos ante un fenómeno interesante en el que no solamente las condiciones sociales del lenguaje hablado se llevan al escenario como un dato incuestionado, sino también la semántica de este lenguaje (los usos y significados) que tiene en las vivencias urbanas se lleva al escenario y tiene sentido fundamentalmente porque dice del mundo urbano en el que la acción representada en el escenario está inserta. Cuando se trata de una obra realizada en la calle, como Calé. "Buenos Aires en camiseta" de Miguel Martín Hernández, este hecho queda bien patente. No obstante, si pensamos en obras como *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*, de Ricardo Monti (como muchas otras obras de este autor) o de *El gran deschave*, de Sergio Amadeo De Cecco, queda menos evidente cómo el lenguaje callejero que articulan los personajes no es simplemente una incursión circunstancial de lo urbano, sino que está patentizando instancias urbanas que son el meollo del conflicto dramático y se puede decir que los personajes son portadores individualizados de la turbulenta vida social que en realidad se

desarrolla en toda su plenitud en una dimensión en la que la "casa" de estos personajes es solamente un ejemplo pasajero.

3) La ciudad presenta una serie de lugares institucionales que figuran prominentemente en la producción cultural, como, por ejemplo, la frecuente aparición del bar o del café como lugar de acción en el teatro. De hecho, aparte de los espacios domésticos, el café-bar es probablemente el escenario más favorecido por el teatro argentino, como se ve en el reciente éxito de la obra de Jorge Leyes, *Bar Ada*. (Habría que notar que, a diferencia de innumerables obras como *Los de la mesa 10* de Osvaldo Dragún, en el caso de la obra de Leyes, el bar se caracteriza por no encontrarse en el ambiente urbano. Cōde hecho, el bar como escenario remoto sirve para jugar con la cuestión de la marginación del fenómeno Malvinas, al mismo tiempo que se subraya cómo en los lugares más remotos del país, se reinscribe una y otra vez el discurso oficial que se dicta desde el centro). De todos modos, la importancia del bar como parte de la geografía cultural del teatro va más allá de encontrarse simplemente situado en el contorno urbano y suburbano, sino que el bar es una institución que participa en la vida de los personajes y en su espacio se dan cita no solamente los conflictos humanos sino una versión de ellos que éste interpreta. Por ejemplo, en la medida en que el bar, como bien lo dice *Cafetín de Buenos Aires*, de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, es tradicionalmente un mundo homosocial y rigurosamente heterosexista y contrasta en este sentido con la esfera doméstica que, dominada por la mujer o por la familia que se alía con la mujer, se opone al mundo masculino del bar: la homosocialidad heterosexista es lo que el bar gay viene a romper, o en su democracia genérica o en su caracterización como un dominio

homosocial y homoerótico de una manera que rompe con el esquema patriarcal de riguroso heterosexismo. El bar es, indudablemente, un ícono de la vida porteña (y en ese sentido es casi absolutamente privativo, en la medida en que el fenómeno del bar argentino no existe en ninguna otra parte de América Latina), pero más que eso, funciona para significar un sitio en el que se desarrollan las experiencias urbanas: en el bar transcurre una versión de la vida, el bar es una atalaya para contemplar la vida que acontece en la ciudad (de ahí los ventanales como maxipantallas de televisión), el bar es un museo arqueológico de ciertas vivencias del porteño y el bar provee elementos para impulsar cierto trato en las relaciones humanas. En síntesis, el bar ejemplifica una institución que sirve como escenario fundamental de la vida porteña y, por ello, como un sitio privilegiado entre posibles escenarios teatrales.

4) La ciudad no es un vasto espacio poblado infradiferencia-damente. "Ciudad" es una abstracción que se podría entender hasta como una movida ideológica para auspiciar la infradiferenciación, con el propósito de ocultar, de minimizar o de postergar el maremagnum de problemas sociales que circulan dentro de sus parámetros. Amén de ser la suma de barrios, cada uno con su complicado cariz sociocultural, el semema "ciudad" concita diferentes significados para los individuos conforme con sus vivencias socioculturales. Algunas de estas vivencias han sido ampliamente estudiadas sociológicamente y extensamente representadas culturalmente, como, por ejemplo, las diferencias de clase social (signado icónicamente por *Vidas proletarias* de Elías Castelnuovo, pero también por el teatro grotesco de Armando Discépolo y sus sucesores), la disyuntiva paradigmática del binarismo hombre/mujer (cuando no se trata de hombre/no hombre; por ejemplo, *Convivencia* de

Oscar Viale), o de la distribución del poder simbólico y material del poder (como por ejemplo, obras de Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky). En este último caso, es en particular importante la obra de Eduardo Pavlovsky, *El señor Galíndez*, porque el conflicto social que se da públicamente a nivel de las calles de Buenos Aires, manifestaciones y protestas, pintadas y solicitadas, asambleas y concentraciones, agresiones y lo que se puede entender como una agresión contra el orden establecido (la ropa, el pelo, el caminar y el hablar) se lleva "puertas adentro" al siniestro antro en el que se pretende resolverlo según los nigrománticos que detentan el poder. Es significativo que, en un momento muerto de actividades, el Sr. Galíndez les remite a los torturadores de este antro una mujeres de la vida/vía pública.

Bety phones Hugo, de Ignacio Apolo presenta una dimensión de la ciudad definida en términos de un programa de radio para mujeres, para el cual la voz de la Locutora proporciona una estructura en términos de la experiencia femenina en la gran urbe de noche. La libre presencia de la mujer en el Buenos Aires nocturno, con el derecho de cumplir su propia agenda social y sexual, es uno de los detalles más descoliantes de esta ciudad. Pero más allá de esta dimensión de la obra de Apolo, hay también una disyunción de clase social, tanto entre mujeres como también entre hombres y mujeres que aporta perspectivas, no siempre exentas de racismo lo mismo que de clasismo, que son fundamentales para el encuadre urbano.

Las diferencias de costumbres sociales, de herencia cultural, constituyen también un eje de potente significado urbano, como se ve en obras tradicionales como *Réquiem para un sábado a la noche* de

Germán Rozenmacher, o mucho antes en *El hijo del rabino*, de Bernardo Gravier, por citar solamente dos ejemplos de la cultura judaica.

Indudablemente, hay muchas obras que tienen que ver con la situación de la mujer. Aunque se sabe muy bien de la relativa independencia de la mujer argentina en los espacios públicos y de su relativo alto nivel de derechos cívicos, queda evidente que la mujer no ocupa los mismos espacios concretos ni simbólicos que el hombre. Efectivamente, el apartamiento de la mujer de los contornos públicos en *El campo* de Griselda Gambaro, donde "el campo" simboliza, entre muchas cosas, la marginación de la mujer y su sujeción a los vejámenes humillantes que son el pan de cada día de hasta la mujer más holgada en su libertad vivencial recalca cómo, a fin de cuentas, el mundo no le pertenece a la mujer, quien está siempre supeditada al régimen de Martín y de la sociedad masculinista que él representa.

En el caso de esta obra de Gambaro, se trata de la separación brutal de la mujer de los ambientes de independencia urbana, lo cual no deja de ser profundamente irónico en cuanto a un mito porteño de que la mujer puede ser tan dueña de la ciudad como un hombre, jactancia que la separa, o con la que ella intenta separarse, de la situación de las mujeres en otros países latinoamericanos o en otras sociedades menos "progresistas". Me atrevo a afirmar que una radiografía de un teatro feminista en la Argentina arrojaría, si no una temática respecto a la falsedad de semejante jactancia, por lo menos asomos de cómo el radio urbano de la mujer es, de hecho, mucho más reducido que el del hombre, mucho más reducido de lo que se podría suponer al ver la presencia pública de la mujer en Buenos Aires.

Pero hay otras dimensiones de las diferencias urbanas que no han sido tan estudiadas, como, por ejemplo, las inscripciones del deseo sexual. No me refiero a la amplia gama de representaciones del amor heterosexual de novios que se patentiza en espacios públicos como el café o la plaza, en el cine o en cualquiera de los muchos otros espacios en los que los novios convencionales pueden desplazarse (excepción hecha de las restricciones impuestas durante épocas de "saneamiento moral"). Me refiero más bien a las manifestaciones del amor lésbico o del homoerotismo masculino, a pesar de que hay ahora cierta visibilidad en cuanto a la representación del homoerotismo en Buenos Aires (y sostendría que es más bien una visibilidad de segunda mano: no de lesbianas y gays directamente, sino de la representación de ellos en la producción cultural que goza de una visibilidad pública mayor en el cine, la televisión, las revistas y, en escala muy menor, en el teatro). En gran medida, en este momento se sabe que los gays y lesbianas están "allá" y se sabe que, efectivamente hay ciertos espacios urbanos que frecuentan – Plaza Italia, Avenida Santa Fe, por no hablar de los bares que viven comercialmente su necesidad de tener lugares de concentración social – pero no deja de ser una visibilidad todavía muy precaria al lado de las megalópolis internacionales con las que Buenos Aires pretende compararse.

En el teatro, pocos son los ejemplos del que uno tiene conocimiento y todos se refieren a los hombres gay; no tengo cuenta de ninguna obra explícitamente lesbiana, salvo en la medida en que uno puede aplicar una lectura lesbiana, lo cual me parece bastante legítimo, de un texto como *Extraño juguete* de Susana Torres Molina o de *Casa matriz* de Diana Raznovich. Sin embargo, ninguno de estos dos textos tienen que ver con

el espacio directamente urbano, salvo en la medida en que Casa matriz juega con el motivo de las casas de prostitución que son características de la ciudad, por lo menos las casas "especializadas". En lo que a los hombres respecta, otra vez una lectura centrada en la preocupación por la revisión de las identidades sexuales (lo que se llama en inglés lo queer) podría aplicarse a muchísimos textos que giran en torno a la conjugación homosocial. En cuanto al valor de lo expresamente geográfico, pienso que el tema entra por la cuestión de la represión. Si a la mujer se la reprime negándole el espacio público en un sentido irrestricto, confinándola al "campo", al hombre la cárcel le sirve como metáfora de su enajenación de la plena participación en el espacio urbano, como se puede ver en *El beso de la mujer araña* (sea en la versión del mismo Manuel Puig o en la versión musical de Terrence McNally sobre la traducción al inglés de la novela original) o en *Proceso interior* de Jorge Lozano Soriano.

En el caso de *Los invertidos*, especialmente en la puesta en escena de hace pocos años de Alberto Ure, el cruel absurdo de la homofobia en la que descansa la obra aumenta la diferencia entre los espacios vitales que ocupan la sediciosa decencia y los que corresponden a la perversión. Será que en los dos casos se trata de los mismos sectores privilegiados de la ciudad, pues la garçonnière estará en pleno corazón de los espacios de la decencia, pero tiene proyecciones hacia otros sectores sociales y culturales de la ciudad que quedan excluidos de la casa de Flórez (excepción hecha de la servidumbre cuyas vivencias personales no cuentan a sus efectos). En el caso de *En boca cerrada* de Juan Carlos Badillo, el refugio del joven protagonista gay en la ensoñación o en la fantasía es el mismo proceso de apartamiento de la vida social

de la ciudad, precisamente porque su deseo erótico y los agentes que implica de ninguna manera podían en ese momento (y en gran medida todavía siguen sin poder) contar con espacios urbanos para su realización.

Queda por ver si la cuestión de la visibilidad gay de Buenos Aires sigue ampliando sus bases hasta el punto de contar con adecuadas inserciones en el teatro y si el fenómeno urbano tan porteño que es el hotel de paso, donde teóricamente es ahora posible concurrir con una pareja del mismo sexo, termina proporcionando representaciones teatrales. Se dirá que la falta de semejantes obras y, en el caso de las obras de tema gay donde el entorno urbano no aparece, querrá decir que lo urbano no viene al caso para su análisis. Sin embargo, yo diría todo lo contrario: en la medida en que lo urbano es el grado cero del teatro argentino, los fenómenos urbanos que no llegan al teatro o que llegan de una manera donde el pleno despliegue en su instancia pública es en particular un punto digno de dilucidar. Lo que no se dice es, las más de las veces, mucho más interesante e importante que lo que se dice explícitamente – o lo que se parece decir explícitamente.

Quisiera, ahora, profundizar un poco más en cuestiones relativas a la dimensión gay del teatro argentino, partiendo de que estos dos fenómenos constituyen una sinergesis en particular potente, debido a la manera en que, si el teatro es fundamentalmente un género de la producción cultural que se desarrolla en el entorno urbano, lo homoerótico, como una experiencia fundamental de la vida humana, ha cobrado, en años recientes en la Argentina redemocratizada, una particular visibilidad de índole también urbana. Hay dos consideraciones

preliminares relevantes a la construcción de una serie de propuestas para indagar en el tema del homoerotismo en el teatro argentino: 1) una definición rectora de lo que se entiende por homoerotismo y 2) la legitimación de semejante abordaje. Estas consideraciones se entrecruzan en la medida en que una proscripción referente al tratamiento del homoerotismo – por pudor, por moralidad, por respecto – atañe directamente a cualquier tentativa de esbozar una definición del fenómeno.

Desde un principio, se postula que por "homoerotismo" se entiende cualquier relación entre dos (o más) individuos del mismo sexo (dando por descontado siempre que sigue vigente y coherente el sistema binario de hombre y mujer, de masculino y femenino) en el que entre cualquier parámetro del deseo formulado y expresado en términos sexuales/genitales/erótico-emocionales. Lo homoerótico puede ser lo mismo inconsciente que consciente y puede ser lo mismo potencial que realizado. De más está decir que lo que se está proponiendo aquí es una definición relativamente amplia que trascienda o pueda trascender las prescripciones formuladas desde la ética social, la moral religiosa, las leyes jurídicas, la medicina, el psicoanálisis y de la filosofía de cualquier índole. Al mismo tiempo, sería necesario distinguir entre lo "homosexual", por cuanto dicha formulación del deseo se nutre de dimensiones homofóbicas de la medicina y las prácticas legales y penales, y lo "homoerótico" estrictamente entendido como una apelable dimensión de las pulsiones del deseo que circulan entre cuerpos materiales y sus configuraciones como sujetos sociohistóricos. Evidentemente, la elección del término "homoerótico" pretende purgar el fenómeno de la histeria

homofóbica que sustenta y defiende su antinomia epistemológica, "homosexual".

La legitimación del estudio de lo homoerótico nos remite a dos reparos. El primero proviene de la lógica homofobia: si el deseo erótico entre dos individuos es algo de lo cual hay que defenderse con garras y uñas porque detenta contra la misma estructura del universo social, por la misma lógica hay que proscribir cualquier tentativa de caracterizarlo, pues con sólo nombrarlo, de alguna manera se legitima. Tal apreciación no deja de ser profundamente irónica, dado el hecho de que, desde la invención del concepto médico-jurídico de la homosexualidad a fines del siglo pasado, las esferas de la autoridad patriarcal lo nombran a voz en cuello, precisamente porque lo consideran, en sí y como metonimia de otros males, la suma y tilde de la degeneración del individuo. La cuestión, indudablemente, tiene que ver con nombrarlo de cualquier manera que no sea para denunciarlo, de cualquier manera que no lo conciba como un "problema" a ser identificado, atacado y liquidado. Descuella que mucha crítica cultural ha colaborado con dicho imperativo y la primera bibliografía sobre el "tema" de la "homosexualidad" en las manifestaciones culturales recalca su dimensión problemática, haciendo un eco colaborador de que los mismos productos culturales, aún cuando vienen firmados por afiliados a tales deseos, lo caracterizan como un "problema". En el caso de la literatura hispana, el médico y crítico dominguero Gregorio Marañón prologó varias obras que se ajustan a semejante caracterización.

El segundo reparo tiene que ver con la acusación de que hablar de lo homoerótico, amén de privilegiar de algún modo lo que sólo merece ser

denunciado, termina recalcando algo que nada tiene que ver con la literatura o con la cultura. Sea porque es "algo privado" o "algo extraño" al arte, no debe tratarse dentro de los confines de la crítica cultural. Si uno supiera cómo marcar los límites entre lo pertinente y lo extraño a la crítica y si uno supiera por qué semejante marcación fuera importante, sería posible sostener un debate sobre este reparo. De igual manera, desde por lo menos el romanticismo, la cultura viene tratando lo profundamente "privado" e "íntimo" del individuo y gracias por lo menos a Freud, todo lo que a la sexualidad se refiere, y por ello, es inconcebible que el deseo homoerótico se salve de semejante preocupación por todo lo humano, de lo que nada es ajeno.

Hay una tercera consideración que merece anotarse al menos, y es la afirmación en ciertos sectores de que el deseo homoerótico – bueno, en este caso, más bien, se va a decir la homosexualidad – es algo que pertenece únicamente a ciertos pueblos (los conquistadores españoles creían eso de los indígenas de América Latina), a ciertas clases (José Gonzalez Castillo, defensor del anarquismo y de la clase trabajadora, parecía creer a pie juntillas que la homosexualidad era una "enfermedad" paradigmáticamente burguesa) y de ciertas razas (hay una ideología del movimiento por la defensa de los derechos civiles de los negros en Estados Unidos que le atribuye la "plaga" de la homosexualidad al racismo blanco, y esta ideología tiene sus articulaciones paralelas en el movimiento chicano, el movimiento indígena e inclusive sectores del movimiento feminista, a pesar de que el empedernido masculinismo sexista suele fildar a toda feminista de lesbiana).

Lo formulado hasta este punto nos permite comenzar a sugerir algunos caminos para el estudio de textos pertinentes tomados del teatro argentino. Ya mencioné a González Castillo y hay por lo menos dos análisis del manejo de la homosexualidad en *Los Invertidos*, uno de Gustavo Geirola y el otro del que suscribe estas palabras. El montaje de hace unos cinco años de Alberto Ure sirvió para reflotar la obra de González Castillo, la cual, a pesar de ser profundamente homofóbica y firmemente inscripta en las coordenadas médico-jurídicas e ideológicas, en cuanto a lo sociopolítico, de su tiempo, no deja de ser profundamente rica en cuanto a las instancias del homoerotismo que pormenoriza en la persona de varios personajes. Ure supo explotar la posibilidad de matizar tales instancias, con el resultado de que el texto se desdobra en cuanto al mensaje primario de tétrica denuncia de un signo de Caín y del potencial de éste para regodearse en un libertinaje erótico que no debería ser ni nombrado.

Pero, Ure supo también recalcar cómo, conforme con la ideología social del texto de González Castillo, dejar al descubierto la vida sexual del padre y denunciar "cómo se debía" su participación en supuestos "pecados nefandos" conduce necesaria e ideductiblemente a la disgregación de la unidad familiar, con todo lo que implica, dentro de los esquemas patriarcales, para la unidad social: de ahí que el problema no son los deseos homoeróticos del padre, sino la dinámica que pone en marcha su develamiento y la obligación de actuar sobre ella. Será que González Castillo no pensara en esto, precisamente cuando su interés estaba en la destrucción de la burguesía, y será que tampoco fuera la preocupación de Ure al reponer la obra. Dentro de una consideración contemporánea sobre los límites de la verdad, sobre los baches en el

terreno del conocimiento científico y sobre la ideología sociopolítica de la que es cómplice el aparato de la homofobia, que Ure reflote un texto que de otra manera no tiene más que un valor arqueológico no puede menos que abrir paso a estas sugerencias de una lectura.

Los invertidos de González Castillo representa de un modo icónico una amplia bibliografía de textos, muchos de los cuales quedan todavía por identificarse, donde lo homosexual/lo homoerótico figura como el tema nuclear del texto. En estos casos, un debido análisis requeriría no solamente de una caracterización de lo que el texto articula sobre el fenómeno de la experiencia humana en cuestión, sino de lo que cailla y encubre y cómo en los dos casos la decisión del autor de abordar semejante tema se conecta con los discursos del texto social de un momento determinado. Si bien es que *Los invertidos* responde a un proyecto para detallar la decadencia de la clase burguesa urbana y su corrupción de los súbditos que, según González Castillo, en efecto recluta para sus orgías, otros textos responden a otras urgencias ideológicas, como es evidente, por ejemplo, en el caso de un personaje feminizado (en cuanto carece de poder simbólico masculino) como el protagonista epónimo de Saverio el cruel, que responde al proyecto de Roberto Arit de perfilar la humillación global del ser humano.

Pero por interesantes que sean las obras de un manejo explícito del deseo homoerótico, quiero proponer que detenerse en lo directamente articulado deja marginado todo un inventario de textos donde otras dimensiones de lo homoerótico, menos paradigmáticamente evidentes, tales como fueron mencionados escuetamente al inicio de este ensayo, tendrían que ocupar al crítico.

Los textos de Griselda Gambaro, especialmente los de los años 60 y 70, son marcados profundamente por lo que se puede llamar el "homosocialismo". Por este término, se entiende un universo social en el que se forjan relaciones privativas entre los hombres en aras de consolidar el poder. El homosocialismo compromete a los hombres a colaborar entre ellos en aras de sostener cierto constructo del poder, de formarse, reconocerse, corregirse recíprocamente en dicha empresa, de marginar y, en los casos más agudos, de castigar a cualquier elemento social que defente contra el libre funcionamiento del poder masculino. Esto último implica la identificación de los componentes que no solamente no participan en el rigor de la ecuación homosocial, sino que toman las medidas severas necesarias para que no perturben dicho funcionamiento.

La mujer sirve como punto de referencia para la ecuación homosocial —los hombres estrechan relaciones a través del cuerpo de la mujer (seducir a la mujer confirma la masculinidad, compartir a la mujer confirma una relación privilegiada entre hombres, trespasar a la mujer de un hombre a otro, de padre a yerno, por ejemplo, confirma la confianza entre hombres y consolida la lealtad). Además, la mujer ejemplifica también lo Otro que problematiza la relación entre hombres: la mujer como peligro, la mujer como agente destructiva, la mujer como el exceso que la sobria relación entre hombres no puede tolerar. No obstante, es insuficiente que sea una cuestión de hombres versus mujeres, sino de sujetos considerados como hombres versus sujetos considerados como mujeres. De ahí la importancia de la mujer fálica en el teatro de Gambaro, como la madre de *El desatino*, o la importancia del hombre

feminizado, el hombre degradado porque ha desaprobado el escrutinio que exige la ecuación homosocial.

Al ser feminizado, raya no solamente en los defectos antimasculinos de la mujer, sino en el mundo tenebroso de lo indeterminado sexual: todo lo que no sea identificable como masculino pasa a ser repudiado, y si los castigos a la mujer que hace peligrar el constructo homosocial pueden ser terribles, aún más pavorosos son los que se les aplican a los hombres dudosos, los desmaculinizados, los afeminados, como en distintos registros el uno al otro en *Los siameses*, la madre al hijo en *El desatino*, Martín en *El campo*, Toni en *Nada que ver con otra historia* y, en otro grupo de textos, el padre a Rafael, el jorobado, en *La malasangre*, donde los azotes que le proporcionan son un desplazamiento (en un sentido freudiano) de la violación sexual a la que se hace merecedor cualquiera tildado de no-hombre, como sabemos muy bien desde que Echeverría nos lo mostró en *El matadero*.

Otro dramaturgo cuyos textos destilan variantes del homosocialismo, aunque con grandes diferencias, son los de Oscar Viale. Gambaro entiende muy bien toda la violencia que proviene del terriblemente eficaz funcionamiento del aparato homosocial, y su teatro se ha comprometido con poner de manifiesto, de maneras tremendamente elocuentes en términos teatrales, cómo existe en la marginalidad del poder simbólico aquellos sectores de la sociedad que no pertenecen al cenáculo del estamento masculino, aún cuando representa también el caso patético de los que han quedado en los márgenes del poder y luchan obstinadamente para pasar a disfrutar de sus privilegios. En cambio, no queda siempre claro en qué medida Viale está lamentándose del

homosocialismo y en qué medida se ocupa de perfilar las perturbaciones que en él provocan los elementos pertenecientes al campo de lo Otro. Por ejemplo, es importante reconocer cómo *Convivencia masculina* es una de las representaciones más violentas del mundo del homosocialismo masculino, donde lo Otro, figurado en el cuerpo de la mujer, pone de relieve los impulsos asesinos entre dos hombres que no son nada menos que figuras actualizadas de Caín y Abel, tan tremenda en el fondo que es su lucha a muerte el uno contra el otro.

Con todo, el grado en que la obra conduce a que el espectador se pregunte por qué estos hombres tienen que ocuparse tanto el uno del otro, cuál es la relación que importa sostener entre ellos, por qué no se desbandan, con o sin que uno lo mate al otro, abre la caja de Pandora del revés del tapuz del homosocialismo. Si bien es cierto que el homosocialismo proscribía lo homoerótico – porque, por lo menos, en términos de juego del poder sexual, en la relación sexual no se puede mantener la igualdad de los integrantes - la disfunción de la ecuación homosocial abre paso a la desigualdad en el trato, la desigualdad desemboca en un corte entre el que hace y el que se deja hacer, y la violación, homosexual aun cuando no homoerótica, que feminiza al otro viene a ser necesaria para confirmar la ruptura que se ha producido en dicha ecuación. El hecho de que Viale llega a reformular *Convivencia masculina* en un texto paralelo *Convivencia femenina* no solamente confirma, a través de la reiteración desde otro ángulo, la violencia de la relación homosocial, sino, al no tener nada que ver con una convivencia feminista, demuestra, cuando el joven se destapa con la toalla, cómo es únicamente del falo masculino de lo que se está hablando.

Finalmente, quiero cerrar con algunas referencias a un gran dramaturgo argentino cuyas obras son fundamentalmente desconocidas en la Argentina, aunque durante la última década algunas han sido puestas en escena. Estoy hablando de Copi (Raúl Damonte). Copi escribió la mayoría de sus textos narrativos y dramáticos en francés y solamente, que yo sepa, dos han sido representados en español en Buenos Aires; su texto más escandaloso, *Eva Perón*, fue representado en español, a mi entender, únicamente en Puerto Rico, en 1993. En todas las obras de Copi, hay una continuidad entre una postura que podríamos llamar lo estrictamente homoerótico (*L'Homosexuel* ou la difficulté de s'exprimer, por ejemplo) y la revisión de los paradigmas sexuales y genéricos que se procura captar en inglés con la palabra queer ("raro", "desviado"). Sin lugar a dudas, tal postura subyace a textos como *Une Visite Inopportune*, *Loretta Strong* o *La Nuit* de Madame Lucienne, por no decir *Eva Perón*, en la cual el travestismo de los códigos de actuación pretende recalcar la dimensión crucial de la protagonista como mujer fálica. Las delirantes revisiones de lo que se podría llamar el esquema simplista de masculino/femenino, la desarticulación de los papeles referentes al comportamiento sexual y las conexiones establecidas entre sexo y poder que constituyen el núcleo de dramaturgos argentinos recientes como Ricardo Bartís, Patricia Zangaro, o Los Macocos – el panorama descrito por Jorge Dubatti como "off Corrientes" tiene, inconscientemente o no, mucha deuda con las irreverencias de Copi (respecto al comienzo de un reconocimiento argentino de Copi, ver el excelente librito de César Aira).

Indudablemente, sigue siendo enormemente difícil abordar cuestiones referentes a la sexualidad y más aún, referentes al homoerotismo. El

criterio del silencio sigue ejerciendo una mano muy pesada en nuestro quehacer intelectual, y éste queda complicado cuando, a pesar de transgresiones intelectuales permitidas en otros órdenes, se sigue insinuando principios de "decencia" y "sanidad" que impiden hablar de las cosas cómo son y de aceptar que las transgresiones eróticas pertenecen a un solo proyecto de liberación individual y social – o, por lo menos, a un solo proyecto de entender cuáles son las fronteras todavía infranqueables de la liberación del sujeto social. Rige ahora en Buenos Aires un criterio, a mi modo de ver francamente saludable, de inapelable visibilidad en cuanto a los estamentos del homoerotismo, y si la actividad teatral se ha comprometido fundamentalmente con semejante proyecto, notablemente en la puesta en escena de obras norteamericanas, la crítica teatral no puede menos que ocuparse de tan significativamente dimensión de la vida urbana contemporánea.

REFERENCIAS

AIRA, César. *Copí*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

FOSTER, David William. *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: U Florida P, 1998.

_____. *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

_____. José Gonzalez's Los invertidos and the Vampire Theory of Homosexuality. *Latin American Theatre Review*. 22.2 (1989): 19-29.

_____, comp. *Latin american writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1994.

_____. *Sexualidades homoeróticas y producción cultural: teorías y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.

_____. Teatro norteamericano / teatro gay en Buenos Aires. *Teatro XXI* 2.2 (otoño 1996): 5-7

GEIROLA, Gustavo. "Sexualidad, anarquía y teatralidad en Los invertidos de González Castillo." *Latin American Theatre Review* 28.2 (1995): 73-84.