

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA II
(Literatura Española)**



TESIS DOCTORAL

**Poética homo: propuesta metodológica para el análisis de la sexo-
diversidad, con un enfoque en el género masculino, en el teatro. Teatro
mexicano s. XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis Fernando Arroyo Mendieta

DIRECTOR

José Luis García Barrientos

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



**POÉTICA HOMO: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL
ANÁLISIS DE LA SEXO-DIVERSIDAD, CON UN ENFOQUE EN
EL GÉNERO MASCULINO, EN EL TEATRO.
TEATRO MEXICANO S.XX**

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

LUIS FERNANDO ARROYO MENDIETA

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR:

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



**POÉTICA HOMO: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE
LA SEXODIVERSIDAD, CON UN ENFOQUE EN EL GÉNERO MESCULINO,
EN EL TEATRO.
TEATRO MEXICANO S.XX**

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
LUIS FERNANDO ARROYO MENDIETA**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR:
JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS**

MADRID 2015



**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**

**POÉTICA HOMO: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA
EL ANÁLISIS DE LA SEXO-DIVERSIDAD, CON UN
ENFOQUE EN EL GÉNERO MASCULINO, EN EL
TEATRO. TEATRO MEXICANO S.XX**



Tesis doctoral
Luis Fernando Arroyo Mendieta

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid (UCM)**

**POÉTICA HOMO: PROPUESTA
METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LA
SEXO-DIVERSIDAD, CON UN ENFOQUE EN
EL GÉNERO MASCULINO, EN EL TEATRO.
TEATRO MEXICANO S.XX**

Luis Fernando Arroyo Mendieta

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR:

Prof. D. José Luis García Barrientos

Madrid 2015

S U M M A R Y

The work that is presented arises from a double concern. In one hand, to be able to establish the analysis of the theater plays, from the understanding of this as an artistic product related to literary material and scenic facts, and in the other hand the necessity, not to define homosexuality as such, but to understand which have been the dramatic resources through which the theme has shown about the male sexual diversity, and how has used in the theatre phenomenon.

The research work and criticism that has been done about the topic of homosexuality have been carried out mainly, in areas such as psychology and anthropology. In the field of letters those studies have focused basically in two literary genres, poetry and narrative writing, leaving apart one of the greatest genres that is the theatre. There are few studies that have been conducted around homosexual theatre; therefore the author of this work dares to say that this field of research is depopulated.

To understand homosexuality in theatre is necessary approach to natural history of itself, the journey through men kind history, in order to be able to comprehend and compare the paradigmatic manifestations that have been emerged in the history of theatre.

So that the objective of this research is to propose the creation of an specific tool of study that will help in the treatment of homosexuality in theatre, this tool will be consolidated in which myself has called “Poética homo”.

The work that is presented in this research is intended, not to make a historical tour, but venturing to propose an original methodological system to study theatrical plays and representations covering subject matter of homosexuality (especially male one). The intention of this research is the one previously mentioned, to make a panoramic historical tour of the vary-sex theme plays in México, reviewing its origins, but emphasizing in the XX century.

To carry out this project, considering the low production of information sources, such as specialized books or research works that address the topic vary-sex as object of study, it was necessary to resort to alternative sources, especially those that parallel way emerge from staging, adult publications oriented to homo-population, clandestine magazines, coffee chats, etc.

It is quite uncertain located which is the origin of the theater with vary-sex male theme in México, as they have existed giant temporary leaps and several manifestations that address the topic from one era to another.

The homo topic in theatre is not novelty, plays, written under this subject have been present in the history of men kind in a ban and clandestine way, the characters with a different taste of the accepted as unique and normal, were treated in the theatrical plays without giving any dramatic importance, and their situation was framed in a few lines, and in most cases only was understood. However, the way how the topic has been address has suffered obvious transformations that result in evolution and opening.

It is therefore that in the second half of the XX century, thanks to the movements of sexual freedom mainly in the sixties and seventies, that new

aspect of the theme are established and expanded the expectations of reception.

The topics and characters that at some point were just an accessory in the plays, central themes are taken in consideration, personified in main characters, becoming the basic matter of the dramatic conflict, giving the opportunity of new perspectives regarding taboos and clichés established by society, a disrespectful society, wide tolerant and square.

The theatre as a way of expression and recreation historically has reflected, as a way to release, all needs, ideas and opinions of any society and has been the screen through which in the last decades of the XX century, has manifested the changes involving different ways of living and thinking of homo people, that gradually formed a community with its own features and characteristics.

In conclusion the teeming of homo in theatre has evolved parallel with the historical and cultural context of men kind, passing from an absolute marginality to an educational and political stand. To finally reach a point in which currently the theatre with homo theme in México is found. The apparent acceptance of society through a permissive suspicion theme, that leaving being an artistic product to become a commercial article, it has led to the trivialization and frivolous treatment of this.

RESUMEN

El trabajo que aquí se presenta surge de una doble inquietud. Por una parte establecer el análisis de las obras de teatro, a partir de entender estas como un producto artístico en cuanto a material literario y hecho escénico se refiere, y por otra la necesidad, no de definir la homosexualidad, sino el entender cuáles han sido los recursos dramáticos a través de los que se ha manifestado la tematización de la diversidad sexual masculina, y cómo han sido empleados en el fenómeno teatral.

Los trabajos de investigación y crítica que han sido elaborados sobre el tema homosexual se han llevado a cabo, principalmente, en disciplinas como la psicología y la antropología. En el ámbito de las letras dichos estudios se han centrado tan solo en dos de los géneros literarios: la poesía y la narrativa; haciendo a un lado al otro gran género que es el teatro. Son pocos los estudios que se han realizado en torno al teatro homosexual, por tanto el tesista se atreve a afirmar que dicho terreno de investigación se encuentra despoblado.

Para entender la homosexualidad dentro del teatro, es necesario acercarnos a la historia natural de la misma, es decir al recorrido sintagmático que ha presentado en la historia del hombre, de manera que se puedan comprender y comparar así las manifestaciones paradigmáticas que han surgido en la historia del teatro.

De manera que el objetivo de esta investigación es proponer la creación de una herramienta de estudio específica para el tratamiento de la homosexualidad en

el teatro, dicha herramienta se consolidará en lo que el doctorando ha llamado “*Poética homo*”.

El trabajo que aquí se presenta tiene el objetivo principal, no de realizar un recorrido histórico, sino de aventurarse a proponer un novedoso aparato metodológico para el estudio de obras y representaciones teatrales que traten el tema de la homosexualidad (en especial la masculina). La intención de esta investigación es ,hacer un recorrido histórico panorámico de las obras de temática sexo-diversa en México, revisando sus orígenes, pero haciendo énfasis en el siglo XX.

Para llevar a cabo este proyecto, tomando en cuenta la escasa producción de fuentes de información, tales como libros especializados o trabajos de investigación que aborden la temática sexo-diversa como objeto de estudio, fue necesario recurrir a fuentes alternativas, principalmente aquellas que de manera paralela surgen a raíz de las puestas en escena de las obras teatrales, publicaciones para adultos dirigidas a la población *homo*, entrevistas clandestinas, charlas de café, etc.

Es bastante incierto ubicar cuál es el origen del teatro con temática sexo-diversa masculina en México, ya que han existido grandes saltos temporales y diversas manifestaciones que abordan la temática de una época a otra.

El tema *homo* en el teatro no es una novedad, las obras teatrales, escritas con esta temática han estado presentes en la historia del hombre de manera vedada y clandestina, los personajes con un gusto diferente al aceptado como único y normal, eran tratados en las obras de teatro sin concederles ninguna

carga dramática importante, y su situación quedaba enmarcada en unas cuantas líneas, y en la mayoría de los casos solo se sobreentendía. Sin embargo, la manera en que se da el tratamiento al tema ha sufrido grandes y notorias transformaciones, que se traducen en evolución y apertura.

Es pues, en la segunda mitad del siglo XX, gracias a los movimientos de liberación sexual de los años sesentas y setentas, que se establecen nuevas vertientes temáticas que ampliaron el criterio y expectativas de recepción.

Los temas y personajes que algún momento fueron solo un accesorio más en las obras teatrales, se tornan en temas centrales, encarnados en personajes principales, al convertirse en la materia básica del conflicto dramático, dando la oportunidad a nuevas perspectivas respecto de los tabúes y clichés establecidos por la sociedad, una sociedad irrespetuosa, ampliamente tolerante y ciertamente cuadrada.

El teatro como medio de expresión y entretenimiento históricamente ha reflejado, como válvula de escape, todas las necesidades, ideas y posturas de cualquier sociedad y ha sido el tamiz por el que en las últimas décadas del siglo XX, se han puesto de manifiesto los cambios que conllevan las diversas formas de vivir y pensar de los individuos homo, que poco a poco, conformaron una comunidad con rasgos y características propias.

En conclusión la tematización de lo *homo* en el teatro, ha ido evolucionando a la par del contexto histórico-cultural del hombre, pasando de una marginalidad casi absoluta, a una postura didáctico-política, para finalmente llegar al punto en que actualmente se encuentra el teatro de temática *homo* en México, la

aparente aceptación de la sociedad en general, a través de una “sospechosa” permisividad temática, que al dejar de ser un producto artístico para volverse un mero artículo comercial, ha derivado en la banalización y tratamiento frívolo de esta.

DEDICATORIA ESPECIAL

Quiero dedicar el presente trabajo, en primerísimo lugar, a mi querido, estimado y admirado profesor, el Doctor José Luis García Barrientos. Por la infinita paciencia y atenciones brindadas, mi eterno agradecimiento.

DEDICATORIA

A la memoria de mi querida abuela Doña Elvira Villanueva.

A ti, querida madre, que me pariste en dos ocasiones, gracias por rescatarme y traerme de nuevo a la vida, por tu coraje y valentía.

A mi amada hermana por ser una fortaleza en mi vida, mi guerrera invencible, nunca dejes de perseguir tus sueños.

A mi padre por el reencuentro.

Por último y no menos importante, a mi compañero de ruta, Saúl Contreras, por ayudarme y hacer llevadero el cierre de este arduo y escabroso ciclo.

A mi querida amiga Vene Herrero, perdón por todas las molestias.

A María Vives Agurruza, por ser mi madre en escena, y brindarme su cobijo fuera de ella.

A mis ángeles guardianes sin los que no estaría hoy aquí: Luigi y mi madrina Adriana.

A Kike Pereña gracias por tu amistad, “manito”.

A mi querida tía Gris por presentarme el mundo maravilloso del teatro, y en general a la familia Gómez Mendieta por hacer fuerza familiar.

A g r a d e c i m i e n t o s

El trabajo que tengo a bien presentar no hubiese podido ser realizado sin el apoyo y colaboración de maestros, teatreros, investigadores, amigos y colegas. Es por ello que, si de agradecer se trata y sumándose a aquellos a quienes lo he dedicado, quisiera agradecer en primer lugar al Dr. José Luis García Barrientos.

Gracias a la profesora Ana Antón por una tarde inolvidable.

A MIS PROFESORES EN GENERAL, GRACIAS.

A mis compañeros del doctorado en general, con quienes tuve a bien compartir y debatir, de manera especial a Gracia, Carmen, María. A mi compañero y amigo, José Lucena, gracias por haber sido uno de los apoyos que me sostuvo en mi travesía por Madrid.

Al querido Juan Mendoza, gracias infinitas por respaldarme y estar allí no solo como compatriota sino como un buen amigo.

A Alfonso Pindado por confiar en mí no solo en el terreno laboral, además por las charlas, las confidencias, la estima y el cariño mutuo del que

fuimos cómplices, por haberme confiado el cuidado de sus bien amadas nietas.

A Federico Bosco por ser un verdadero amigo y haber informado a mi madre sobre mi situación.

A los médicos y personal sanitario que atendieron mi delicado estado de salud.

Ya en tierras mexicanas, quiero agradecer las charlas y aportes de “Tito” Vasconcelos, a los dramaturgos Antonio Algarra y Tomás Urtusástegui por iluminarme en lo que respecta a sus obras.

A Roberto Farioli, por la bizarra historia.

A mí querido Duende por compartir la pasión del teatro, pero por encima de ello por ser mi amigo.

A Marco Polo por la fe en mi trabajo, su amistad y fiel acompañamiento.

A Cony por la oportunidad de desempeñarme y haberme brindado la ocasión de ser docente en la ENAT, mi sueño inalcanzable.

Agradezco especialmente a Xabier Lizarraga por las charadas de café, gracias “madre” por tus consejos y los chismes aportados para la elaboración de mi trabajo.

A Humberto Guerra por encauzar mi trabajo en la titulación de licenciatura.

Al grupo de padres y familias por la diversidad, por todo el apoyo; al grupo Jóvenes LGBT.

Si he omitido a alguien, le ruego tenga a bien disculparme; sé que a muchos debo y en deuda estaré siempre, a todos ellos, gracias.

LA HOMOSEXUALIDAD PROPORCIONA UNA OPORTUNIDAD HISTÓRICA DE REDESCUBRIR POSIBILIDADES DE RELACIONES Y DE AFECTOS DISTINTOS, NO TANTO POR LAS CARACTERÍSTICAS INTRÍNSECAS DEL HOMOSEXUAL SINO PORQUE SU POSICIÓN EN FORMA “MARGINAL” Y LAS LÍNEAS DIAGONALES QUE PUEDA TRAZAR EN EL TEJIDO SOCIAL HACEN POSIBLE QUE APAREZCAN ESAS POSIBILIDADES.

MICHEL FOUCAULT

INDICE

| | |
|---|-----|
| SUMMARY | 9 |
| Resumen | 12 |
| Agradecimientos | 18 |
| Introducción | 24 |
| 1. Teatro: historia y conceptos básicos | 34 |
| 1.1 Del rito al teatro | 34 |
| 1.2 Pero ¿Qué es teatro? | 43 |
| 1.2.1 Teatro ¿literatura o representación? | 46 |
| 1.2.1.1 Lectura tradicional vs lectura genérica | 50 |
| 1.3 Configuración del fenómeno teatral | 53 |
| 1.3.1 El espectáculo | 54 |
| 1.3.2 Teatralidad | 58 |
| 1.3.3 Convención teatral | 61 |
| 1.3.4 Obra de teatro, drama y texto dramático | 64 |
| 1.3.5 Diálogo y acotación | 66 |
| 1.3.6 Enunciación, presentación, representación | 71 |
| 1.3.7 Los géneros dramáticos | 82 |
| 1.4 Funciones del teatro | 85 |
| 1.5 Ser y parecer: ventajas del teatro frente a los otros géneros literarios | 87 |
| 1.6 El teatro como arma | 90 |
| 2. Diversidad sexual masculina: conceptos e historia | 93 |
| 2.1 La necesidad de nominar: Lo homo o la naturaleza discriminatoria del hombre | 94 |
| 2.2 Lo homo o un estudio desde la perspectiva de género | 106 |
| 2.3 Brevísimo esbozo de la historia de lo homo en México | 128 |
| 2.4 Con jota de de joto: memoria histórica de la homosexualidad en México | 130 |

| | |
|--|-----|
| 2.4.1 El México precolombino | 133 |
| 2.4.2 Lo homo en tiempos de la conquista y la colonia | 135 |
| 2.4.3 El México Independiente | 139 |
| 2.4.4 México a principios del siglo XX | 141 |
| 2.4.5 Segunda mitad del siglo XX: La nueva onda | 147 |
| 2.4.6 Orgullo Gay | 149 |
| 2.4.7 El arribo de lo <i>queer</i> , individualismo y política neoliberal | 153 |
| 3. Poética homo: propuesta metodológica para el análisis de la sexo-diversidad en el teatro. | 155 |
| 3.1 Homo: La temática sexo-diversa masculina en el teatro | 157 |
| 3.2 Masculinidad: rompiendo estereotipos | 157 |
| 3.3 Estética camp o la representación de lo <i>homo</i> | 172 |
| 3.4 Dinero Rosa | 174 |
| 3.5 ¡Levantemos la voz por un teatro sin máscaras y en tierra firme! | 179 |
| 3.6 Representación e interpretación vs enunciación | 180 |
| 3.7 Defender el teatro con el teatro | 181 |
| 3.8 Se habla de las sombras | 185 |
| 3.9 Construcción del personaje <i>homo</i> | 187 |
| 3.10 La caverna: empleo del espacio y el tiempo en la temática <i>homo</i> | 199 |
| 3.11 Las sombras: tratamiento temático de lo homo | 214 |
| 3.12 Códigos culturales | 220 |
| 4. Presencia de la temática homo en la dramaturgia mexicana | 222 |
| 4.1 Breve historia | 223 |
| 4.2 Teatro gay: el caso de una antología antigay | 241 |
| CONCLUSIONES | 265 |
| ANEXO (CATÁLOGO DE OBRAS Y ESTRENOS TEATRALES DE TÉMÁTICA HOMO EN MÉXICO SIGLO XX) | 280 |
| Bibliografía | 286 |

INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta surge de una doble inquietud. Por una parte, establecer el análisis de las obras de teatro, a partir de entender estas como un producto artístico en cuanto a material literario y hecho escénico se refiere, y por otra la necesidad, no de definir la homosexualidad, sino el entender cuáles han sido los recursos dramáticos a través de los que se ha manifestado la tematización de la diversidad sexual masculina, y cómo han sido empleados en el fenómeno teatral. La primera parte se encontraba resuelta, ya que el doctorando contó con la fortuna de conocer en persona al Dr. José Luis García Barrientos, creador del *método dramatológico de análisis de las obras de teatro*.

Si bien, el investigador tenía una idea medianamente clara de lo que sería el trabajo final, no fue sino hasta su regreso a tierras mexicanas en donde, con mayor lucidez, pudo encontrar la ruta a seguir para retomar la investigación que otrora había iniciado en España. Habiendo tenido la ocasión de tratar personalmente a Tito Vasconcelos (uno de los hitos de la cultura gay en México) y al antropólogo Xavier Lizarraga (activista por los derechos y el reconocimiento de la comunidad gay), las largas conversaciones y los encuentros de café hicieron que el tesista retomara un trabajo que aunque no se encontraba dentro de una nevera, de a poco, se iba enfriando. Una de las cuestiones claves que encendieron de nueva cuenta el fogón fue definir si es que existe o no un teatro gay.

Los trabajos de investigación y crítica que han sido elaborados sobre el tema homosexual se han llevado a cabo, principalmente, en disciplinas como la psicología y la antropología. En el ámbito de las letras dichos estudios se han centrado tan sólo en dos de los géneros literarios, la poesía y la narrativa, haciendo a un lado al otro gran género que es el teatro. Son pocos los estudios que se han realizado en torno al teatro homosexual, por tanto el tesista se atreve a afirmar que dicho terreno de investigación se encuentra despoblado.

Para entender la homosexualidad dentro del teatro, es necesario acercarnos a la historia natural de la misma, es decir al recorrido sintagmático que ha presentado en la historia del hombre, de manera que se puedan comprender y comparar así las manifestaciones paradigmáticas que han surgido en la historia del teatro.

De manera que el objetivo de esta investigación es proponer la creación de una herramienta de estudio específica para el tratamiento de la homosexualidad en el teatro, dicha herramienta se consolidará en lo que el doctorando ha llamado *Poética Homo*.

El trabajo que aquí se presenta tiene el objetivo principal, no de realizar un recorrido histórico, sino de aventurarse a proponer un novedoso aparato metodológico para el estudio de obras y representaciones teatrales que traten el tema de la homosexualidad (en especial la masculina). Podrá parecer aventurado y pretencioso, y seguramente se pensará más en su hundimiento que en el mantenerse a flote y desplegar de sus velas, no así, el doctorando tiene fe en la importancia de su proyecto.

La teoría de la dramaturgia del Dr. José Luis García Barrientos (2003) es una de las piedras angulares de este trabajo de investigación, ya que, gracias a ella, el hecho teatral puede ser analizado desde sus dos posibilidades, partiendo de él en su concepción textual y entendiéndolo desde la realización escénica; así mismo las entrevistas, las charadas de café y los encuentros (y desencuentros) con otros investigadores, no sólo del teatro, sino del activismo por los derechos de la diversidad sexual, han enriquecido el corpus de este trabajo.

Recordemos la incredulidad y la conmoción que representó en un inicio el término *queer*, usado por la feminista Teresa de Laurentis en una conferencia en 1991 y que hoy en día se convirtió en una de las líneas de estudio a la que suelen acudir casi siempre todos aquellos que intentan reivindicar el discurso de las diversidades sexuales.

La investigación que aquí se presenta cuenta con cuatro apartados. En el primero de ellos se pretende establecer la línea teórica y los conceptos fundamentales de los que se nutrirá la propuesta del tesista. Se tratará de definir en este apartado lo que es el teatro, pero sobre todo se hará especial énfasis en el concepto de dramaturgia y la propuesta del Dr. García Barrientos para realizar el análisis de las obras de teatro.

El segundo apartado se centrará en los estudios y las definiciones que giran en torno a la homosexualidad masculina. Será necesario recurrir a otras disciplinas como son: la antropología, la psicología, la filosofía y la historia, principalmente, ya que es importante para la elaboración de esta investigación

que quede bien definida la terminología que se empleará. Los trabajos realizados por teóricos como Mario Mieli, Michel Foucault, Eve Kosovsky Sedgwick, Didier Eribon, Alberto Mira Nouselles, entre otros, servirán para aclarar y establecer los términos pertinentes en cuanto a homosexualidad se refiere. Se hará énfasis en la conceptualización de la nomenclatura que hasta ahora ha surgido en torno a la diversidad sexual, con la finalidad de proporcionar claridad en el uso de dichos conceptos. Intentaremos en este apartado establecer un término que pueda englobar en su totalidad las múltiples y variadas manifestaciones de la sexualidad humana. Lo anterior con el fin de frenar los graves errores en que se ha incurrido debido al poco esclarecimiento y la confusión que existe respecto a la terminología sexo-diversa. De la misma manera en que sucede con el término drama, los falsos amigos de la lengua han provocado, por mencionar un ejemplo, que el uso a diestra y siniestra de la palabra *gay* lleve a discursos que incurren en el reforzamiento de estereotipos vejatorios.

Es común encontrarnos hoy día, en las puestas en escena nacionales, con trabajos escénicos en los que aún se presentan personajes que viven el conflicto de su aceptación homosexual, mismos que se muestran todavía bajo la, falsa, protección del armario, y no así que cada vez que se refieren a lo que son lo hacen bajo el estandarte del “soy *gay*”; o bien podemos observar personajes que al descubrir su supuesta homosexualidad, acuden, de manera equivocada, al travestismo para manifestar escénicamente su cambio, haciendo que se presenten severas confusiones en los espectadores. Por

motivos como los antes mencionados, es necesario definir cada uno de los vocablos que configuran la vasta sopa de letras de la diversidad sexual.

El tercer capítulo es el punto clave de este trabajo, ya que se dará paso a la propuesta de análisis metodológico de las obras de teatro que tratan la temática homosexual, que se consolidará en lo que llamaremos *Poética Homo*. Se hará un paralelismo entre los conceptos empleados por el método dramatólogo, con los elementos que configuran las obras de temática sexo diversa, siendo posible lo anterior debido a que el material fundamental que empleamos en nuestra investigación son obras de teatro, es decir que no importando la tematización que en estas se hagan, los recursos de construcción dramática se hallan presentes. Acudiendo al mito de la caverna de Platón, se realizará una analogía de este con lo que acontece en el traslado de la homosexualidad al teatro, para después definir una serie de elementos que se hacen presentes, de manera patente o velada, en las obras que tratan dicha temática. Será la investigación realizada por Alberto Mira Nouselles (1994) el punto de partida para la creación de dicha poética.

En el cuarto capítulo se intentará realizar un breve recorrido en la historia de la presencia de la sexo-diversidad masculina en el teatro mexicano a partir del siglo XVII, hasta el siglo XX. Y para poder demostrar la funcionalidad de la propuesta se hará uso de esta en la lectura de la antología de teatro mexicano elaborada por Tomás Urtusástegui (2002). Para finalizar con esta investigación se incluirá un anexo con un catálogo, que ha sido elaborado minuciosamente, de obras que traten dicha temática, para su consulta y futuras investigaciones.

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es el hacer una revisión panorámica y crítica del tratamiento de la sexo-diversidad masculina en el teatro, a partir de la propuesta metodológica de una poética que engloba ciertos parámetros que son posibles de identificar en las obras que abordan dicha temática. Reflexionaremos además si es que este tipo de obras representan una legítima posición de una minoría, o si es que más bien su presencia y permanencia atiende más a fines comerciales.

A partir de la década de los noventa del pasado siglo, ha habido una evidente permanencia en cartelera de obras teatrales que se anuncian como teatro gay, haciendo que algunas de ellas, pese a su paupérrimo contenido, consigan rebasar las cien representaciones.

El interés de nuestro trabajo consiste en conceptualizar la diversidad sexual masculina como un acontecimiento multifactorial, y como es que este comportamiento ha sido canalizado a través del teatro, cuestionando desde este los valores morales de la sociedad, los derechos civiles, la preocupación por la aceptación, el respeto y la inclusión en una sociedad marcada por un machismo férreo, que desencadena una homofobia desmedida, resultado de una educación sexista y, por qué no mencionarlo, católica puritana.

Revisar la temática de la sexo-diversidad masculina nos conduce forzosamente a tratar puntos como la homofobia, la explotación del desnudo como recurso publicitario, el discurso sexo-político, la banalidad y frivolidad, así como la homofobia interiorizada.

La intención de esta investigación es, como ya hemos mencionado, hacer un recorrido histórico panorámico de las obras de temática sexo-diversa en México, revisando sus orígenes, pero haciendo énfasis en el siglo XX. A través del uso de la herramienta de análisis que aquí se propone, comentaremos la primer antología de temática sexo-diversa publicada en México. El catálogo anexo pretende cubrir las expectativas del recorrido histórico que nos hemos propuesto realizar, pero creemos pertinente hacer mención de que somos conscientes de que bien pudimos dejar sin mencionar algunas obras que quizás giraron en el territorio mexicano, pues hemos decidido mencionar aquellas que lograron tener una fuerte presencia en el ámbito teatral nacional.

Para llevar a cabo este proyecto, tomando en cuenta la escasa producción de fuentes de información, tales como libros especializados o trabajos de investigación que aborden la temática sexo-diversa como objeto de estudio, fue necesario recurrir a fuentes alternativas, principalmente aquellas que de manera paralela surgen a raíz de las puestas en escena de las obras teatrales, publicaciones para adultos dirigidas a la población *homo*, entrevistas clandestinas, charlas de café, etc.

Es bastante incierto ubicar cuál es el origen del teatro con temática sexo-diversa masculina en México, ya que han existido grandes saltos temporales y diversas manifestaciones que abordan la temática de una época a otra.

Tito Vasconcelos refiere que en los entremeses del siglo XVIII localizó un personaje cuya presencia provocó la censura de la obra y el cese de la compañía de comediantes.

Por lo tanto no existe una evidencia clara ni un origen certero en estos tiempos; y no podemos hablar de la presencia de lo *gay* en el teatro mexicano ya que este es un concepto que atiende a un término de reciente apropiación. A pesar de que ciertos autores han querido ver en la obra *Cada quién su vida* de Luis G. Basurto la génesis del mal llamado teatro *gay*, pero esta obra no cumple con el principal atributo que debe poseerse para pronunciarse como *gay*, hablamos del orgullo y la representación en positivo del personaje sexo-diverso. Tal como expone Fernando del Collado en su artículo “Apuntes para una historia del teatro con temática *gay*”, ya que si bien existe un personaje homosexual, su problemática es de menor importancia, ya que la intención de Basurto es hacer un retrato de la vida de cabaret. Si añadimos que el dramaturgo asesina a su personaje, lo que ciertamente refleja es la postura homofóbica de la época, en donde no había cabida para los “raritos”.

El tercer Fausto, obra breve escrita por Salvador Novo, trata de un amor imposible entre dos hombres, uno de ellos decide pedirle ayuda al diablo y cambiar de sexo para hacer posible su amor, y al final resulta que el objeto de su amor está enamorado de otro hombre. Esta obra fue publicada en 1934 con el nombre *Le Troisieme Faust, Tragedie breve*, en París y no fue hasta 1956 que pudo ser publicada en México.

Así que podemos encontrar obras de temática sexo-diversa que quedaron en la clandestinidad o fueron víctimas de la censura, de manera que la presencia del personaje sexo-diverso atiende a fines de comicidad y conseguir el chiste fortuito, mofa que en varias ocasiones procedía de la auto-burla.

Oscar Liera expresó que el tratamiento de lo *gay*, hasta la década de los noventas, nunca se había hecho en el teatro mexicano:

En alguna que otra obra aparece de pronto un personaje *gay*. Por ejemplo en *Cada quién su vida* de Basurto, aparece un personaje *gay* dentro de esta obra asquerosamente moralista. Ahora curiosamente donde más se aborda el tema es en el teatro de carpa, en el chiste, en el cabaret. Se juega mucho con la figura del homosexual, sobre todo con lo que se conoce como la “loca” desde un punto de vista peyorativo, para hacer el chiste, ponerlo en ridículo. Vivimos en una sociedad machista y al macho le da mucha tranquilidad ver que hay hombres femeninos. (Liera, 1992: 55)

Si bien el comentario de Liera no es del todo errado, nos sirve para establecer los alcances de nuestra investigación. La confusión de términos que emplea para referirse a la presencia del personaje sexo-diverso masculino en el teatro no es sino la clara muestra del desconocimiento o el conocimiento errado que hay respecto a la terminología del discurso político-sexual. Es por ello que nuestro trabajo tiene a bien presentarse como una herramienta que logre esclarecer conceptos, delimitar situaciones y enmarcar la presencia de este tipo de personajes de acuerdo al contexto histórico y socio-cultural en el que se manifieste.

1

Teatro: historia y conceptos básicos

1. Teatro: historia y conceptos básicos.

Para emprender nuestro viaje será necesario conocer cada uno de los elementos que conforman nuestro objeto de estudio: el teatro. Pero para poder definir y conceptualizar cada uno de estos debemos sumergirnos en las aguas profundas de la historia teatral; es indispensable entender los orígenes del arte dramático, pues habiendo revisado su raíz podremos proseguir y dar paso al objetivo general de este trabajo, que es el estudio de una de sus ramas: el teatro de temática *homo*.

Las formas del teatro en la actualidad tienen su base y fundamento en la historia del hombre. Simultáneamente a su desarrollo, el arte teatral se vio afectado por la transformación y evolución de la sociedad. No pudo haber sido de otro modo, los temas, los personajes, la arquitectura misma del edificio teatral, han obedecido siempre a lo substancial del espíritu colectivo de cada época. De esta manera, al observar el desarrollo y la evolución del arte teatral en diferentes contextos histórico-culturales, se obtienen los elementos que hoy configuran al teatro.

1.1 Del rito al Teatro

En un inicio, dudas y temores respecto al medio que le rodeaba asaltaron al hombre, es por ello que al tratar de explicar su origen y entender su naturaleza y a la naturaleza, acompañado de la magia y engalanado con el arte de la mímica y el disfraz, surgió el rito, y es ahí mismo en donde se encuentra

también la raíz híbrida del arte teatral. Los chamanes u hombres sabios recurrían a otras disciplinas como la danza y la música para completar el número.

Sin embargo aquellos hombres encontraron otra cualidad en este noble arte: el poder de control sobre las masas a través del discurso escénico. De allí que la magia y lo ritos profanos se tornaran en religión y ciencia. Es así cómo se pasó de la liturgia al diálogo, a la acción y al decorado.

Paso a paso, desde que el animal humano se pintó la cara, bailó a imitación de los otros animales y aprendió a reproducir sus voces, la sociedad se organizó y estructuró, los roles de poder se establecieron, y para aquello que el hombre no podía controlar o desconocía nacieron los dioses, los gobernadores de los muertos, los causantes del rayo, del día y de la noche, de manera que el sacerdote era el vínculo entre la tierra y lo divino, de allí que la religión se apropiara de la representación, divinizándola para educación de los hombres, usándola para su control.

En sus orígenes el simio humano¹ se agrupó de acuerdo a la afinidad de necesidades que tenía con sus semejantes para poder sobrevivir, y es así que al necesitar de algo que explique su existencia comenzó a rendir culto a dioses, que no eran otra cosa que la representación icónica del entorno que lo rodeaba. Desafortunadamente en su naturaleza el animal humano tiene sed de poder y control sobre los otros. Así que aquellos hombres sabios de los

¹¹ Es así como el antropólogo físico Xavier Lizarraga Cruchaga se refiere al *homo sapiens sapiens* en su artículo *Sexualidad de homo sapiens-demens: instinto versus altricialidad y neotenia*.

primeros tiempos encontraron en el conocimiento la forma de dominar y mantener al margen al otro, haciendo uso del temor y la piedad de una fuerza superior. De esta manera es que germina la afición del hombre por el arte dramático, nacido para gloria de los dioses, y que irá evolucionando para regocijo de los hombres.

En los tiempos primitivos, cuando el hombre se despierta en un mundo que acaba de nacer, la poesía se despierta con él. En presencia de las maravillas que le deslumbran y que le embriagan, su primera palabra es un himno. Está tan cerca aún de Dios, que todas sus meditaciones son himnos y todos sus sueños visiones. En su efusión, canta como respira. Su lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma y la creación; pero este triple misterio lo envuelve todo, esa triple idea todo lo abarca. La tierra está todavía casi desierta. Existen en ella familias, pero no pueblos; padres, pero no reyes. Cada raza existe tranquilamente, sin propiedad, sin ley, sin rozamientos y sin guerras. Todo es de cada uno y de todos. La sociedad es una comunidad, y nada molesta al hombre que vegeta en la vida pastoral y nómada por la que empiezan todas las civilizaciones, y que es propicia a las contemplaciones solitarias y a las caprichosas fantasías. Su pensamiento, como su vida, es semejante a la nube que cambia de forma y de camino, según el viento que la arrastra. He

aquí el primer hombre, he aquí el primer poeta. Es joven y lírico; su plegaria condensa su religión y la oda es toda su poesía. (Víctor Hugo, 2003[1827]: 4)

En los primeros tiempos el ritual tuvo a un guía centralizado que era el encargado de hacer que todo funcionara: el chamán, el brujo, el hombre sabio, que al identificarse íntimamente con cada uno de los miembros del grupo, dirige sus deseos y reprueba sus errores. Es él quien trae el mensaje de los dioses, es él quién los hace que marchen juntos hacia un fin común, todos los hombres forman parte del ritual, todos tienen un lugar activo en el evento.

La explicación mágico-divina del origen del hombre y del universo necesitó de la regulación por parte de su creador, es así que el animal humano inicia por hacer exclusivo de unos cuantos el conocimiento, la nueva elite llevó a un desplazamiento del chamán, centro guía del ritual, hacia la periferia del círculo central de nuevos sacerdotes e iniciados quienes secundan el movimiento de aquel para resguardar los secretos y poder controlar en conjunto a un grupo social que crecía rápidamente a causa del sedentarismo.

En un punto inmediato del proceso evolutivo, encontramos al chaman circundado por los elementos que conforman la ceremonia, pero se suma un nuevo círculo envolvente y que cambiará el rumbo del acto ceremonioso, será el eslabón determinante para la transición de la solemnidad de la ceremonia ritual al mero goce y disfrute. Nos referimos al nacimiento del espectador, individuo cuya actividad se limita exclusivamente a la contemplación.

Con la aparición del público, la fértil imaginación de los espectadores hizo posible el nacimiento de representaciones sencillas, aunque no por ello



Figura 1. El actor Ichikawa Danjuro actuando en una obra de teatro noh con la máscara "Hannya". Grabado ukiyo-e, obra de Kunichika

carentes de un alto contenido simbólico, ejemplo de ello el teatro del Noh en Japón, desarrolló una forma teatral en el siglo XIV fundamentalmente simbólica donde lo más importante es el ritual, en el que intervienen la máscara, la música, el canto y el diálogo.

Por ejemplo el *shite* que es el actor que interpreta o “el que hace”, porta un traje con cinco capas y una prenda exterior de rico brocado que se encarga de crear una figura impresionante en el escenario y cuya habilidad de expresar mucho con el empleo de un solo gesto, se refuerza con el uso de varios accesorios de mano, siendo el más importante, quizás, el abanico plegable (*chukei*). El abanico se puede usar para representar un objeto, como una daga o un cucharón, o una acción, como hacer una seña o una contemplación de la luna. De manera que el código sígnico es asimilado por el espectador en respuesta a la convención que ha sido establecida.

Representaciones que atienden a esta misma naturaleza se pueden observar en la tierra del gran Lama, por citar un ejemplo, el budismo instituyó un teatro religioso a campo abierto sin maquinaria de ninguna índole, ni luces, ni decorado, en donde la multitud de espectadores sentados en el suelo rodeaban un toldo siguiendo los ademanes estilizados de los actores, a veces durante tres días seguidos.

En todos los pueblos de la antigüedad podemos rastrear una conexión bastante estrecha entre las primeras formas dramáticas y la religión. Lo mismo en Egipto que entre los pueblos de raza semítica; en la península de Yucatán que en Grecia.

Y es precisamente en Grecia en donde se da el parte-aguas que cambiará el rumbo de las representaciones teatrales, en cuanto a occidente se trata.



Figura 2. Ditirambo en honor a Dionisos.

Tenían lugar fiestas suntuosas en honor a Dionisos (Oliva, 2010: 25,16), representación

divina de la vida en toda su

plenitud y de la fecundidad de la naturaleza, en las que, acompañados de vino, una pléyade de poetas preparaba cantos en honor a la deidad, es así que surge el ditirambo.

Ahora bien, si Dionisos era mitad hombre, ¿cuál era el impedimento para cantar a un hombre que haya muerto y/o sea célebre? La naturaleza semi-humana de Dionisos hizo posible que los griegos consiguieran lo que otras culturas no habían alcanzado, secularizar el ditirambo.

Una procesión de danzantes (Fig. 2) que representan a los sátiros (compañeros de Dionisos) se daban cita, seguida por jóvenes ansiosos de alcanzar el éxtasis dionisiaco (26). En estas fiestas, un carro recorría las calles con la estatua de Dionisos sobre él, mientras los ciudadanos danzaban, se disfrazaban y se embriagaban. El sacrificio se hace presente, un carnero es

sacrificado, su sangre fecundará los campos y apoyados por la danza, aparecían los τράγος (trasgos) que no eran sino danzantes representando a un macho cabrío, símbolo de la fertilidad, y a la vez que bailaban salmodiaban algunos textos: estamos ante el nacimiento de los primeros coros, a esto se le dio por nombre ditirambo (26).

Los cantos tenían probablemente un estribillo y con el paso del tiempo y la evolución del ditirambo, un elemento llamado *ritornello* (el grito del coro), era respondido por el *exarconte* o corifeo, a quién podríamos considerar cómo el origen del actor moderno (26).

Pero el momento más importante en la historia del teatro estaba por verse. El simple canto de loa o de petición a un dios, poco tenía que ver con el teatro, aunque sí con la teatralidad. Hacía falta que se "cantase" a un hombre y no a un dios. El rito religioso debía retirarse de la escena para dar paso al hombre. Debemos tener presente que el rito es a los ojos de dios, mientras el teatro será a los ojos del hombre.



Figura 3. Relieve de campanario de Giotto, en Florencia. Obra de Nino Pisano (hacia 1334-1336), representando a Tespis y su carro ambulante.

Si habláramos en términos de genealogía podemos decir que el bisabuelo del teatro, como lo conocemos hoy día, es el rito, mientras que su abuelo sería el ditirambo, pero la paternidad del arte dramático la debemos a Tespis (Fig. 3), quien en el siglo VI A.C durante las dionisiacas de Atenas celebradas en 536

A.C y 533 A.C. ganó el primer concurso de tragedias. Tenemos noticias de su aporte fundamental en la *Poética* de Aristóteles. El estagirita atribuye al autor de tragedias el ser el primero en introducir la figura del *ποκρητής* (hipocrites) personaje que abría la posibilidad de intercambiar diálogo con el corifeo (Aristóteles,2001:22).

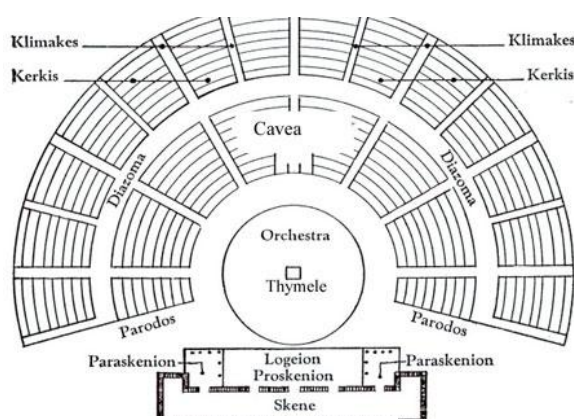


Figura 4. Partes teatro del griego.

Con anterioridad hablamos de la naturaleza híbrida del teatro, misma que se patentiza desde el nombre propio de la disciplina artística ya que el nombre “teatro” proviene del término arquitectónico griego θέατρον (theatrón) que no es otra cosa sino un lugar para contemplar (Oliva, 2010: 39). Ahora bien, el desenvolvimiento del edificio fue de la mano con el del drama. Si en un principio era suficiente con un primitivo tablado, hubo necesidad de ampliarlo; tuvo que establecerse un espacio físico para la salida y entrada de personajes. Cuando además de coros comenzó a haber un argumento y actores, se construyó la *skené*. Era una plataforma alargada y estrecha situada junto a la *orchestra*, en el lado opuesto al *koilon*. Con el tiempo se elevó cerca de tres metros sobre la *orchestra*, sostenida por una columnata (*ibid.*)(Fig. 4)

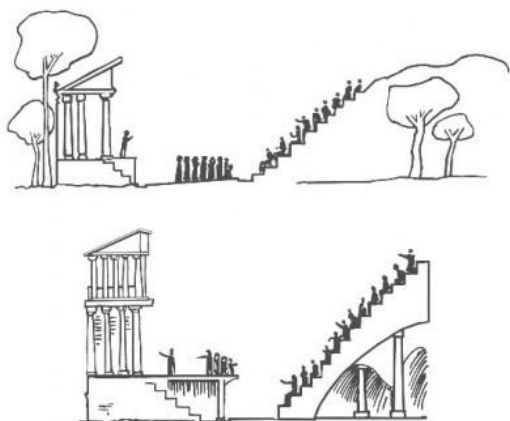


Figura 5. Evolución del teatro griego, aprovechando una colina natural se construyen graderías.

Después se hizo necesaria la pista circular para las evoluciones del coro y finalmente para alojar a los espectadores, cada vez más numerosos, se construyeron las graderías que rodeaban la pista en semi-círculo. En la construcción de esta gradería se aprovechaba la vertiente de una colina (ibid.) (Fig. 5).

Ya en el tiempo de Esquilo el teatro de Dionisos en Atenas contaba con lugar para veinte mil espectadores. Esta gradería se extendía circularmente sobre la falda de una colina. La plataforma circular (*orchestra*) podía alojar a cincuenta integrantes del coro. El centro de la plataforma estaba destinado para la colocación de la efigie del dios de la fecundidad, era él quien precedía el acto. Frente a la plataforma, en primer término y sobre la gradería era colocado el lugar de los sacerdotes y de las personas de más alta jerarquía. Directamente opuesto a este lugar y atrás de la *orchestra*, estaba la *skene* el lugar en donde los actores se vestían y preparaban. El proscenio era limitado lateralmente por la entrada (*parodoi*) de los sacerdotes, coro, público y actores.

Observemos pues, cómo es que llegados a este punto encontramos los elementos que conforman al teatro de nuestros días: actor, director, público, texto, música, escenografía mismos que se han manifestado desde su génesis y que irán evolucionando en el transcurso del tiempo.

1.2 Pero ¿Qué es teatro?

“El guión no fue escrito con la intención de ser leído.”

-Ronald Hyman

Hoy día hablar de teatro implica reconocerlo como una manifestación artística dotada de características propias. Una de las grandes polémicas que se ha presentado entre el ámbito académico y la práctica teatral ha sido la discusión entre los teóricos del teatro para lograr definir el lugar que ocupa el teatro como objeto de estudio. Con la aparición de las primeras obras de teatro escritas se dio lugar a considerar al arte teatral como una parte de la literatura, de allí que en la clasificación clásica de las bellas artes se le incluya como perteneciente a ésta, y aún en la actualidad, debido a su carácter híbrido, no ha sido reconocida como un arte independiente.²

Nos encontramos así con dos posturas bien definidas, por un lado aquella que lo considera como literatura y por otro la que lo concibe desde la representación o puesta en escena.

Según se ubique al teatro del lado del texto o de la escena, o bien se intente construir su unidad artística sobre esta misma dualidad, a la vez textual y escénica, el discurso estético cambia de forma y de función. [...] Esa

²En la clasificación actual de las bellas artes, el séptimo lugar fue asignado al cine, la fotografía le siguió, y, aunque resultó difícil de creer, el puesto número nueve lo ocupa el comic, y nos preguntamos: Si la condición que ha impedido que el teatro sea considerado como arte independiente es que se ve nutrido por la literatura, la danza, pintura y la música, ¿Por qué el cómic, que es un híbrido entre la pintura, y la literatura, logró obtener un lugar antes que el teatro?

variabilidad de definiciones y de posiciones sobre el teatro encuentra su origen en la historia de las diferentes concepciones del arte teatral, desde la antigua Grecia hasta nuestros días. Un estudio cronológico de las principales teorías sobre el teatro permite por cierto seguir un largo recorrido, desde las poéticas fundadas sobre la identificación del teatro con el texto que aparecen con los griegos y Aristóteles para prolongarse en el teatro clásico y más allá, hasta el estallido moderno o posmoderno de las estéticas teatrales, pasando por las escrituras teóricas enteramente volcadas a la escena.

(Naugrette, 2004: 15)

Si prescindimos del material literario, y consideramos únicamente el hecho escénico podríamos acudir a la definición de Peter Brook en la que considera que puede tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por él mientras otro lo observa, de esta manera se tienen los elementos fundamentales para la realización de un acto teatral (Brook, 1986:5). A nuestro parecer, la pequeña pero clara definición de Brook, aunque certera, se queda corta frente a todo lo que implica el fenómeno teatral, es por ello que emplearé para esta investigación la propuesta de Domingo Adame (2005) para lo que él concibe como teatro, una propuesta de mayor amplitud y que resultará funcional para los fines de este trabajo:

El teatro es la presencia viva de uno o más sujetos interactuando entre sí y frente a otras personas en el marco de un espacio, tiempo y situación ficticios.³ Las semejanzas y diferencias con sus antecedentes más remotos: el juego la libre expresión del movimiento y el rito –a través del cual se accede a la esfera de lo sagrado– saltan a la vista. En ambos casos, según explica Huizinga, se da la trasposición de un mundo a otro. [...] Así se puede afirmar que el teatro es un diálogo múltiple de procesos simbolizadores, codificado por sus productores y decodificado por sus receptores. En cada momento y bajo cualquier procedimiento se construye, a través de signos, una relación entre el objeto real-imaginario y su representación.

(Adame, 2005: 38,39)

El Dr. García Barrientos subraya que los elementos que construyen y conforman la base de edificación del teatro son: espacio, tiempo, actor y público, de esta manera el edificio conceptual que llamamos teatro se asienta sobre estos cuatro pilares (García Barrientos, 2003: 29).

³Cabe aclarar que al momento de concretizarse la representación en una puesta en escena actualizada los elementos espacio-temporales se tornan en una realidad concreta.

1.2.1 Teatro ¿literatura o representación?

De los tres géneros literarios (narrativa, poesía y teatro), la forma teatral es la más compleja para analizar como objeto de estudio, ya que intervienen en su emisión una gran cantidad de códigos que se dan de manera simultánea; por un lado tenemos aquellos que corresponden propiamente al texto y por otro, los propios que surgen al momento de llevarlo a representación:

El teatro es un arte paradójico. Yendo más allá, es el arte mismo de la paradoja; a un tiempo mismo producción literaria y representación concreta; a un tiempo mismo (eterno) indefinidamente reproducible y renovable e instantáneo (nunca reproducible en su propia identidad) arte de la representación que es de un día, y jamás el mismo de ayer; arte hecho para una sola representación, un sólo término, como lo desea Artaud.

(Ubersfield, 1989: 11)

Sin embargo, la importancia de la obra teatral radica en su bidimensionalidad y simulatneidad. El teórico Roman Ingarden (1998) rechazó que la práctica teatral fuese la realización de la obra literaria, ya que ésta se efectúa desde el momento en que se realiza el acto de lectura, antes o después de la puesta en escena. García Barrientos (2003: 31) nomina a esta última como puesta virtual, mientras que la escenificación real es considerada como una puesta en escena actualizada.

En la puesta en escena actualizada son varios los estímulos o impactos que llegan de manera simultánea al espectador. Ronal Hyman considera que la atención del receptor se halla dividida y busca registrar la apariencia total de la puesta en escena. Sin embargo, tenemos que considerar al texto como una partitura para una serie de impactos teatrales (Hyman, 1998: 20).

Ahora bien, no pretendemos incurrir en el error de defender una u otra postura, ya que ambas son perfectamente válidas dependiendo del enfoque que le quiera dar cada investigador.

El género teatral, y nos gustaría hacer hincapié en concebir al teatro como género teatral y no dramático, ya que el drama, como veremos en otro apartado, es tan sólo una de las manifestaciones que posee, puede ser estudiado desde dos puntos de vista, el del espectador, al llevarse a cabo la puesta en escena, y la del lector en el caso de su lectura.

De esta manera podemos afirmar que el teatro posee un carácter tridimensional, a diferencia de la poesía o la narrativa, es decir, el escritor, que en términos teatrales llamaremos dramaturgo, concibe su trabajo como hecho escénico, por lo que la simple lectura de la obra final ya es, en sí misma, una representación.

Así, las obras por sí mismas se encuentran llenas de marcas, sugeridas por el dramaturgo, que servirán al lector (o todos aquellos que formen parte del fenómeno teatral) como indicadores de cómo es que debe ser llevada su representación, sea esta virtual o actualizada.

Si un guión es el resultado de una serie de impactos, es importante que usted se aproxime tan fielmente como pueda, para recibirlos sin interrupción en el orden que el dramaturgo los puso y dentro del mismo periodo de tiempo. (*idem*)

La lectura de las obras teatrales posee una cualidad a la que llamaremos bidimensionalidad. Este hecho, no obstante, también puede hallarse en la narrativa ya que el lector puede crear en su imaginación los espacios a los que el texto se refiere, pero a diferencia de éste, en el caso de la lectura de obras teatrales, la lectura bidimensional adquiere una tercera dimensión en la que los elementos que la componen se encuentran en un movimiento simultáneo. Lo anterior se debe a que el teatro es un producto cultural codificado cuyo elemento diferencial con otros espectáculos es la movilidad del signo teatral que en él se emplea (Ricard Salvat, 1998: 11). A dicha movilidad se conoce en términos teatrales con el nombre de convención, elemento que será abordado más adelante.

Siguiendo a Hyman, las obras teatrales requieren de una lectura aguda, por lo que él propone la siguiente definición de un lector ideal:

En rara ocasión una obra es tan larga que no pueda leerse de una sola vez; y como con cualquier otro trabajo, nuevo o viejo, el lector ideal tratará de limpiar su mente de todas las expectativas, excepto aquellas que acumula mientras lee. Luego cada impacto vendrá como una

sorpresa y una deberá ser considerada tridimensionalmente.

(Hyman: 40)

Frente a la poesía o la narrativa, el teatro ofrece mayores posibilidades de concretización escénica al contener las marcas de la teatralidad. Para Daniel Meyran (1993) si hablamos de texto teatral⁴, no se dice nada si no se toman en cuenta los lazos que unen a la práctica textual (dramaturgia) a otra práctica escénica (representación). Ahora bien, toda representación puede prescindir de texto, pero ningún texto teatral dejará de presentar marcas de teatralidad.

Es así que la obra de teatro en cuanto a material literario se refiere no puede considerarse como una expresión teatral total, en tanto no goce de una representación concreta; pero al momento de realizar la lectura de una obra teatral, nuestro cerebro recibe simultáneamente una serie de estímulos, provocando que éste recree una representación mental de lo leído, cumpliendo así con el objetivo del dramaturgo al escribir teatralmente. Resumiendo, en la lectura teatral el lector recibe estímulos simultáneos en tiempo y espacio, a diferencia de aquellos que surgen de modo aislado al leer un poema o una narración: si en una novela se describe una cena, en una obra de teatro los personajes cenar.

⁴Llamó texto teatral a todo producto textual que use la vía dramática como medio de expresión.

1.2.1.1 Lectura tradicional vs lectura genérica

El teatro, como se dijo en apartados anteriores, posee características particulares, por lo que debe ser leído, analizado y comentado a partir del mismo teatro, es decir atendiendo a todas esas marcas que lo hacen diferente de los otros géneros literarios. Es así que, llamaremos lectura genérica⁵ aquella que considera al material textual, sea obra de teatro o texto dramático⁶, desde sus dos dimensiones (literaria y de puesta en escena), en cuanto a la particularidad de los elementos que la conforman como género independiente de la literatura. Mientras que una lectura tradicional es aquella que considera a las obras dramáticas como un signo netamente literario.

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a “letra”, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al rapsoda o recitador y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela y el ensayo son obras hechas exclusivamente de lenguaje y de lenguaje escrito: plenamente literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa “impureza” y sigue estando marcado por su destino espectacular.

(García Barrientos, 2003: 41)

⁵Resulta bastante interesante que este término además irá acorde con nuestro análisis de los textos teatrales, que serán revisados desde una perspectiva de género en el discurso de los estudios de la diversidad sexual.

⁶La diferencia será aclarada en otro apartado.

El problema de realizar una lectura tradicional ha provocado que se incurra en lecturas erróneas, las cuales, la mayoría de las veces, conducen a malas interpretaciones provocando así una mala recepción en los lectores/espectadores; errores que llevan a pasar por alto los elementos genéricos que han quedado asentados en el texto mediante acotaciones, o en el diálogo mismo, y que pueden tornarse fundamentales para que el mensaje del dramaturgo se emita con cierta integridad.⁷ Se suma a lo anterior el peso que los investigadores y académicos han dado a los textos teatrales como producto literario a causa del logocentrismo imperante dentro de la academia.⁸

La lectura tradicional de *Invitación a la muerte* de Xavier Villaurrutia (1980), por ejemplo, llevó a centrar los estudios de la obra en torno a la búsqueda del padre, pasando por alto un tema importantísimo y revelador que clarifica el tema central de la obra. Es así que, gracias al trabajo elaborado por Antonio Marquet (2005) fue posible rastrear en este texto mexicano, de principios del pasado siglo XX, el discurso homosexual de la obra teatral. La propuesta de Marquet tiene como fundamento el diálogo de los personajes, sin embargo, el investigador pasa por alto un detalle importante que no se encuentra en aquello que se dice, sino en aquello que se muestra. En la escena VI, del segundo acto, Alberto y Horacio se encuentran charlando, y se indica en una de las acotaciones que el primero coloca su mano sobre la del joven amigo. Si la premisa de Marquet es que la obra de Villaurrutia no puede leerse con

⁷No creo que exista una lectura íntegra, no olvidemos que existen tantas lecturas o puestas en escena como lectores o teatristas existan en el mundo.

⁸Es así que el trabajo de Alberto Mira (1994) se enfoca en la manera en que se enuncia la homosexualidad en el teatro, sin dar mayor importancia a todo aquello que no forma parte de lo enunciado, la aclaración a este respecto se verá en otro apartado.

superficialidad, llama nuestra atención que dos jóvenes en la intimidad, y si el discurso lleva un trasfondo homosexual, se ve reforzado por la indicación del dramaturgo:

El joven.- (*Después de un silencio.*) ¿Sabes Alberto? No te imaginas cómo a tu lado dejo de ser yo mismo; siento que se apaga ese deseo de vivir alegremente que todos como lo más mío y me siento arrastrado por tus palabras, cediendo a la invitación de tu pensamiento, abandonándome a una corriente cuyo rumbo desconozco.

Alberto.- (***Poniendo su mano sobre la de Horacio.***⁹)Y entonces sufres, ¿no es verdad?

(Villaurrutia, 1980: 225)

La acción de Alberto no puede ser vista con inocencia, para los lectores/espectadores, debe resultar extraña esta imagen ya que, la muestra de afecto entre varones en aquellos años, resulta sospechosa y pone de manifiesto una acción inmoral que rompe con los valores y normas establecidos. Si añadimos lo que sucede al final de la escena VII, del mismo acto, y el inicio de la escena VIII, los presupuestos de Marquet se confirman y fortalecen, de tal manera que mientras el discurso homosexual del dramaturgo se disfraza en el diálogo, se hace patente en la acción:

⁹Las negritas son mías.

(El abrazo de los jóvenes se prolonga. Aurelia no comprende.¹⁰Horacio al fin sale.)

Aurelia.-*(Que busca una explicación de su asombro)*
¿Qué sucede Alberto? ¿**Por qué te abraza?** ¿**Por qué lo abrazas de ese modo?** **Entre ustedes hay algo que me ocultas.** *(Ibid.:228)*

1.3 Configuración del fenómeno teatral

Es necesario entender que el teatro, a diferencia de los otros géneros literarios, necesita del apoyo de otras artes (la música, danza, pintura, escultura arquitectura, y las artes decorativas, etc.), por tanto resulta ser un género híbrido, que a diferencia de lo que piensa Tankred Dorst (2003) al llamarlo arte impuro, lejos de verse contaminado, se nutre y enriquece, y es en ello donde radica su valor como arte único. Se añade a su autenticidad, la sociabilidad que de éste se desprende y lo convierte en un acontecimiento convivial:

A lo largo de una representación teatral, los actores interpretan un texto escrito por el dramaturgo, y se comportan de acuerdo con las sugerencias del director [...] Lo hacen bajo la iluminación, con la ayuda del vestuario, de los decorados, de los accesorios, del maquillaje, elaborados por otros tantos especialistas. Los

¹⁰Las negritas son mías.

actores están vinculados entre sí por múltiples relaciones: como personajes del drama que representan, y también como colaboradores en el plano técnico, profesional y humano. El público es necesario para que exista el espectáculo.

(Kowzan, 1975: 48)

Siguiendo a Kowzan, uno de sus soportes fundamentales es el espectáculo. En un principio éste era considerado como una manifestación que brindaba a los espectadores estímulos de carácter sensorial, sin embargo con el paso del tiempo fue adquiriendo nuevas formas.

1.3.1 El espectáculo

El término espectáculo se aplica a la parte visual de cualquier manifestación que se presenta ante uno o varios espectadores, y es capaz de atraer su atención y mover su ánimo infundiéndoles deleite, asombro, dolor u otras emociones. Ya Aristóteles hizo mención de éste en su *Poética*, como una de las seis partes que conformaban la tragedia, sin embargo, quedaba minimizado frente a la acción y el contenido:

El espectáculo, pese a que su naturaleza es seducir al público, es lo más extraño del arte y lo menos cercano a la poética. (Aristóteles, 2001: 81)

Para poder distinguir el espectáculo del arte del espectáculo, Kowzan propone tres criterios fundamentales: la presencia del hombre, el criterio lingüístico y la afabulación. En el primero destaca la presencia del hombre, o de manera más exacta, su presencia visual en el espectáculo:

La pregunta que nos planteamos es si el hombre, o su imagen, son visibles en el marco de una representación. Por una parte, están los espectáculos que desde un principio carecen de este elemento o que pueden prescindir de él: luces y sonido, los juegos de agua los fuegos artificiales y ciertas proyecciones. Por otra parte están los espectáculos en los que aparecen formas humanas: entre estos distinguiremos al menos tres grupos: los espectáculos comunicados con la participación efectiva y directa del actor en carne y hueso, los espectáculos en los que la imagen del se comunica por medios mecánicos (el cine y cierto tipo de proyecciones) y por último, los espectáculos antropomorfos, donde el hombre está representado por una forma sin vida, animada artificialmente (marionetas, autómatas o sombras chinescas). Esta clasificación concierne al aspecto visual, pero podría enriquecerse y diversificarse añadiéndole el criterio auditivo (imagen sin presencia física del actor-voz humana; sonido sin voz

humana- imagen con presencia física del actor, etc.)(Kowzan, 1975: 56-57)

Su segunda proposición tiene fundamento en el criterio lingüístico:

En este caso, la línea de separación es relativamente clara: los espectáculos con o sin palabra. Señalemos que el número de fenómenos del arte del espectáculo que prescindan de la palabra articulada es muy elevado: pantomima, ballet, cine mudo, concierto, exhibiciones deportivas, patinaje artístico, espectáculo de autómatas, ciertas fiestas, una gran parte de los números de circo y de music-hall, la acrobacia, la presdigitación, etc. (*Idem*)

La tercera clasificación tiene su base en el principio de afabulación o encadenamiento de las acciones:

Se sitúa al margen de la distinción sensorial: la fábula del espectáculo puede expresarse por medios auditivos y visuales, es decir, temporales o espacio temporales. El criterio de afabulación es un criterio conceptual; es mucho más flexible y difícil de aplicar que un criterio físico, mecánico, sensorial o incluso psicológico. La mayor parte de los productos del espectáculo -arte de movimiento- tienen un tema que se desarrolla en el tiempo, es decir una fábula, una anécdota, una acción compuesta por una

sucesión de valores significativos que se encadenan. Es lo que llamamos afabulación. (*idem*)

Para la obtención de conclusiones generales, a partir de sus tres clasificaciones, Kowzan establece un sistema de espectáculo mixto, en función de las tres categorías, consiguiendo, así, un total de ocho grupos. Para fines prácticos en esta investigación sólo será tomada en cuenta la primera categoría, ya que son precisamente obras de teatro las que aquí serán analizadas:

1. Los espectáculos en los que los tres elementos están presentes (el teatro dramático, la opera, la recitación y el oficio religioso). (*idem*)

De acuerdo a la propuesta de Kowzan el arte del espectáculo teatral se redefinirá entonces como:

[...] arte cuyos productos se comunican obligatoriamente en el espacio y tiempo, es decir, en movimiento; presentan la mayor parte de las veces una afabulación y poseen alto de sociabilidad en la producción, la comunicación y la percepción.

(Kowzan *Apud* Adame,2005: 59)

Si bien, palabra e imagen son signos, la relación que se establece entre teatro y literatura halla su punto convergente y diferenciador en los significantes que ha empleado. Por lo anterior, y siguiendo a Kowzan, a mayor predominio de la

palabra, la obra de teatro se aproxima más a la literatura; si por el contrario existe un mayor predominio de la imagen, éste se aproximará más al espectáculo, por lo que todo el teatro lleva consigo el elemento espectacular, pero no todo espectáculo puede ser llamado teatro¹¹.

Sin embargo, no debemos olvidar que en ambos casos la teatralidad (característica particular del teatro) se halla presente. Aún en la mal llamada, atroz y terriblemente, narraturgia (García Barrientos, 2009: 199), por más que se prescindiera de la acotación escénica y se centralice en la narración dialogada, la narración se da por medio del actor, que si bien recae en este la figura del narrador, es una persona real que lo encarna y muestra en el escenario y lo convierte de esta manera en acción representada.

1.3.2 Teatralidad

Se conoce por teatralidad al proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente (personaje, actuación, gesto, movimiento, palabra, espacio, tiempo, objetos, sonidos, etc.) y que se hallan estructurados o entramados por un creador-productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo, etc.); al ser percibidos e interpretados por un receptor, a partir de su propia experiencia cultural, ponen de manifiesto la alteridad y el sentido de la realidad representada.

¹¹Desde el punto de vista de García Barrientos (2003), el teórico lituano pasa por alto que las artes del espectáculo no pueden estar exentas de la inopinada vida como el fenómeno teatral, si no sería quizá otra cosa, estar exento de la posible intervención, no divina, sino humana, de la vida del actor y del público como un evento único e irreplicable, es decir, como tal experiencia, suceso o acontecimiento.

Si bien la teatralidad es intrínseca al teatro y se encuentra presente desde las primeras representaciones teatrales, el término no fue acuñado sino hasta el año 1910 por el dramaturgo ruso Nicolás Evreinov (1956). Para él, el hombre posee un instinto de inagotable vitalidad acerca del cual ni historiadores, ni psicólogos o estetas jamás dijeron la menor palabra.

La teatralidad es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral. Es el proceso mediante el cual se revelan los usos de los elementos de construcción y significación teatrales, y por el que tanto productores-creadores como receptores tienen la posibilidad de actualizar una obra. Ésta no reside en el modo de estructurar la historia, sino en el modo de exponer una situación teatral. Este elemento revelará el tránsito de una realidad establecida a una ficción construida y a la inversa. Es por esto por lo que consideramos a la teatralidad como la realidad fundamental del teatro.

Para Ronald Barthes (1983), la materia de la representación y del drama, en cuanto a fábula o historia, se expresa con signos teatrales. En su definición de teatro señala:

[Es] una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo recibimos al

mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (este es el caso del decorado), mientras que otras cambian (las palabras o los gestos); estamos ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos. (50)

Pero la teatralidad no debe confundirse con la espectacularidad, Barthes apunta: “la preocupación por lo exterior no representa ninguna teatralidad profunda -es el caso de la trivialidad, la puerilidad y el formalismo del acto teatral para halagar la sensibilidad pequeño burguesa- [...] no existe gran teatro sin una teatralidad devoradora.” (*idem*) Ahora bien, la teatralidad no es privativa del teatro, hoy día se buscan y encuentran elementos de teatralidad en ámbitos ajenos al arte teatral.

Por todo lo anterior, la teatralidad consiste en la construcción de una representación mediante signos lingüísticos y/o visuales, es decir que la creación de un mundo de ficción, en un universo representacional, es posible por este elemento. Dicha construcción se hace concreta en un espacio que adquiere connotación teatral de múltiples significados, siendo permisible por la capacidad de transformación de los signos empleados. La teatralidad existe en el momento en que esta es reconocida por un lector o espectador.

1.3.3 Convención teatral

Una de las características del teatro es que tiene que recurrir al empleo de materiales que se asemejen a su modelo de imitación, sin embargo éstos no valen por la semejanza que presenten con el original, sino por la capacidad signífica que de ellos emana. Para Eli Rozik (1992), el lenguaje teatral no es una mezcla de varios códigos, sino un código singular que se basa en un principio particular de significación, al que llama convención básica del teatro.

Llamaré convención, pues, al conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos e implícitos, que permite al lector/espectador recibir los estímulos teatrales. Todo establecido mediante un pacto entre el productor/creador artístico y el receptor, en el que el primero compone, construye y constituye, emitiendo su obra de acuerdo a normas que serán reconocibles y aceptadas por el receptor.

La existencia del teatro no puede realizarse sin el empleo de convenciones, ya que el método básico de la representación icónica no se presta para llevar a cabo ciertas funciones que dan cuenta de los mundos representados:

Consiste en una forma de imitación (re)representativa (que a la vez, representa o reproduce y presenta o produce) “basada en la suposición de alteridad” (simulación del actor y denegación del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. El actor finge ser

otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real, y el público suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción, desdoblándose también. Sin dejar de ser lo que realmente son, tal actor se convertirá teatralmente en Otelo si tal escenario de un teatro se convierte en distintos lugares de Venecia y Chipre; si el tiempo real de la representación se desdobra en otro ficticio, localizado siglos atrás y de duración considerablemente mayor; y si el conjunto de los espectadores admite (con una cierta unanimidad) las transformaciones anteriores, convirtiéndose él mismo público (dramático) de Otelo, en testigo de su tragedia.

(García Barrientos, 2003: 29)

De tal manera que Rozik propone la siguiente clasificación de las convenciones teatrales:

1. Convenciones de la representación
2. Convenciones del contacto e icónicas
3. La formulación de lo no perceptible
4. La formulación de lo no representado
5. Convenciones alternativas de conceptualización
6. Convenciones estéticas

(Rozik, 1992: 113-121)

Para los fines del análisis, me centraré en el segundo tipo de convenciones, ya que tienen como objetivo garantizar un correcto contacto entre la obra de teatro o la representación, y el lector/espectador. Mediante el empleo de éstas el dramaturgo y el director refleja la necesidad de guiar a sus receptores hacia una mejor comprensión del mundo ficticio que le presenta.

Las convenciones a diferencia de las funciones del teatro, forman parte del ámbito teatral, ya que las segundas se relacionan directamente con la sociología del teatro. Es así, que la necesidad de recurrir al empleo de las convenciones teatrales, surge cuando existe la presencia de los siguientes tipos de restricciones: la de representación, de estilo, de percepción, de decoro y de los medios (*ibid.*:111).

Las obras teatrales que serán objeto de nuestra investigación, así como la propuesta metodológica, presentan una restricción de decoro, ya que debido a la temática que tratan, representan un problema para el sistema de valores heteronormativos¹², sobre todo en las obras anteriores a la década de los 70s, por lo que el dramaturgo se vuelve presa de una limitación impuesta por dicho sistema, indicándole lo que es o no permitido, lo que es o no correcto, lo que es natural o antinatural. De ahí que éste recurra al empleo de las convenciones de contacto para reforzar y poder transmitir su mensaje en el discurso teatral. En la mayoría de obras, los dramaturgos optan en común por el empleo de algún artefacto o accesorio en el que recae una carga de alto contenido sígnico.

¹²Este término se explicará en otro apartado.

Si bien, los accesorios o artefactos, al igual que el vestuario, los decorados o la música constituyen un sistema de signos con autonomía propia, me centro en ellos debido a que las obras que aquí analizaré presentan este elemento en común y es precisamente a través de éste que el discurso se verá reforzado. En una carta inédita Paul Claudel declara a Jean-Louis Barrault que “los accesorios son personajes apasionantes y al mismo tiempo instrumento de la acción”(Kowzan, 1975: 179).

Los objetos naturales o aquellos que se dan en la vida cotidiana, pueden transformarse en accesorios teatrales. Si sólo aparecen como objetos tomados de la realidad, estos accesorios seguirán siendo objetos-signo con significación en primer grado (*idem*). Pero si ese objeto además revela un lugar, un momento, una circunstancia sobre los personajes que lo manipulan (profesión, gustos, intención), adquiere un valor de segundo grado. Existen ocasiones en las que un accesorio es dotado de una carga semiológica de mayor grado, de tal manera que un artefacto de primer grado se enlaza con uno de segundo, lo que lo convierte en el signo central de la obra.

1.3.3 Obra de teatro, drama y texto dramático

Comúnmente los términos “obra de teatro”, “texto dramático” y “drama” se emplean de forma indiscriminada, de manera que parecen sinónimos uno del otro. Sin embargo, gracias a la propuesta dramatólogica de García Barrientos, quedan establecidas las diferencias que presentan entre sí.

El modelo de teatro adoptado por la cultura europea manifestó la expresión del logocentrismo en el uso casi sinónimo entre teatro, drama y escritura dramática. En consecuencia, el estudio del teatro se avocó mucho tiempo a develar su historia y al análisis del drama, entendiéndose la representación del mismo como una traducción a los recursos técnicos, escénicos y actorales.¹³(Elka Fediuk *apud.* Adame, 2005:14)

Es así que, al producto textual a través del cual se manifiesta el discurso, y por el que se realiza el acto de comunicación entre autor dramático y lector/espectador, se conoce con el nombre de obra de teatro y el medio electo por el dramaturgo para transmitir su mensaje es lo que aquí se entenderá como drama¹⁴:

En una primera aproximación entenderemos por drama el conjunto de elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio, y el tiempo representados. [...] se puede concebir el drama como la *acción teatralmente*

¹³La postura de la teórica, aparentemente, deniega el tipo de análisis que pretenderé realizar en esta tesis. Lo anterior a causa de la visión de la investigadora teatral desde una perspectiva en defensa de la práctica escénica, frente a esta investigación que tiene como base las obras teatrales; sin embargo, no dejaré de considerar su lectura y análisis propiamente genéricos. Lo anterior no quiere decir que consideremos que la puesta en escena actualizada sea algo menor, simplemente no fue tomada en consideración ya que de haberlo hecho hubiese excedido los límites de este trabajo.

¹⁴Volvemos aquí al debate entre teatro y literatura, Eric Bentley en la *La vida del drama* (1988) apunta con gran acierto lo siguiente: “En cuanto a las personas de temperamento “literario”, su concesión de que una pieza dramática tiene otra vida aparte del libro debe buscarse en el rechazo que suelen hacer de algunas partes que no les resultan agradables por ser “meramente teatrales”. En otras palabras ellos no niegan, realmente la dimensión teatral de una obra, pero desearían que esa dimensión no existiese” (Bentley: 145). Es esta dimensión la que García Barrientos concebirá como drama.

representada. [...] es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.

(García Barrientos, 2003:30)

De esta manera, el texto dramático es aquél que surge como producto textual de una representación dramática, que bien pudo tener como base una obra de teatro o no.¹⁵ Ahora bien, una obra teatral contiene en sí misma, desde el momento en que se gesta como teatro, un texto dramático, mismo que se torna necesario e indispensable como detonante de la representación.

1.3.4 Diálogo y acotación

Las obras de teatro como los textos dramáticos se convierten en continentes y contenidos de diálogos (referencias verbales) y acotaciones (referencias no verbales y paraverbales), de tal manera que ambos se tornan en los elementos fundamentales para la escritura textual del drama, aun cuando uno de ellos sea equivalente a cero.

¹⁵ Este es el caso, por ejemplo, de algunos textos dramáticos de Kantor, él no creía en la imposición de un texto al que se debiera seguir a pie juntillas, sus representaciones eran resultado de una idea que se desarrollaba a través de la improvisación, en la que tanto director, escenógrafo y actores aportaban para la realización de la misma.

Compuesto por el prefijo griego διὰ (a través de) y λογος (palabra), diálogo será la estructura verbal en voz de uno o varios personajes¹⁶ en el texto teatral; mientras que acotación, palabra de etimología latina, que se compone del prefijo *ad* (hacia), el vocablo *cautus* (cuidado, alerta), y el sufijo *ción* (empleado para indicar causa y efecto), comprenderá todo aquello que no es diálogo en el texto (referencias no verbales y paraverbales), siendo impersonal y carente de las funciones propiamente comunicativas(*ibid.*:46).

Ya en la Grecia clásica se hablaba de διδασκαλία¹⁷ (didascalía), estas eran advertencias o instrucciones que el poeta dramático proporcionaba a los histriones sobre cómo tenía que ser interpretado el texto teatral. En el teatro latino la didascalía era una voz usual que aludía al conjunto de notas que, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación. Actualmente los teatristas emplean de manera indiferenciada ambos términos, sin percatarse de lo limitado que resulta en realidad el concepto de didascalía desde su génesis, parece que tal euforia despertó gracias a la inclusión del término en Francia en el siglo XIX, y más recientemente por el estudio de Anne Ubersfield (1978).

¹⁶Existe el error común de concebir al diálogo como la forma oral o escrita en la que se comunican dos o más personas. Considero pertinente aclarar en este punto que en una obra de teatro un personaje puede ser el único que habla, y aún en este caso, el diálogo se hace presente. Sin embargo, dependiendo quién sea el receptor se puede presentar en forma de coloquio (si es que se presentan interlocutores), monólogo (si es que sólo un personaje habla) y soliloquio (si un personaje habla solo, sin interlocutor). (García Barrientos, 2003:62-64)

¹⁷Roy C. Flickinger (1918) comenta “The technical word used of bringing out a play was διδασκαλία (“to teach”), and the technical name for the director of the performance was didascalus {didaskalos} or “teacher.” We have already noted (p. 198, above) that didascalía {didaskalia; “teaching”) was the name for a group of plays brought out by a tragic playwright at one time, and the same word was applied to a record of the theatrical contests. At the beginning the didascalus and the author were identical, for the reason that the primitive poets taught the choreutae what they were to sing, that the poets in the one-actor period carried the histrionic parts themselves and still taught the choreutae their roles, and that even when they had ceased to act in their plays they yet continued to train those who did (284).

[...]le nome des personnages; non seulement dans la liste initiale, mais á l'intérieur du dialogue et les indications de lieu; ce que désignent les didascalies, c'est le cont-texte de la communication; elles déterminent une pragmatique, c'est-ádire les conditions concretes de l'usage de la parole.(21-22)

Pero abordando el barco de la razón, nos sumamos la propuesta de García Barrientos (2009) y consideraremos el término acotación de mayor sencillez y claridad, frente a la belleza rara y rebuscada que posee la didascalia, que no deja de ser un extranjerismo limitado. Por tanto, acotación es la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, virtual o actualizada de un drama (García Barrientos, 2003: 45).

El dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli en su *Itinerario del autor dramático* (1940), aseguraba que el dramaturgo, de manera mental o virtual, realizaba una puesta en escena previa a la creación de su obra, esto con el fin de lograr que el director, los actores y/o aquellos encargados de llevar a escena la obra de teatro, consiguieran una interpretación exacta de la misma, mediante indicciones (acotaciones) que el autor incluye en el texto. Dichas acotaciones tienen que ser de carácter funcional, es decir no deben caer en la reflexión o discurso de tipo narrativo, pues de hacerlo así no se estaría tratando del género teatral, y se tendría que concebir al texto como una producción narrativa.

En la obra *Un pequeño día de ira* de Emilio Carballido (1962), por citar un ejemplo, el dramaturgo enfatiza el principio de teatralidad a través del uso de acotaciones, llevando al lector ideal y/o al espectador atento, a percibir lo transformable de los signos dramáticos. En la acotación inicial se hace la siguiente aclaración:

En primer término derecha, un banco de patas altas, como de arquitecto o dibujante, será ocupado a veces por el narrador. (11)

Lo anterior será acaso una simple indicación sobre el empleo de un artefacto, o quizá intenta decir algo más de dicho objeto en relación con la obra de teatro. *Un pequeño día de ira* es una obra de carácter didáctico que se encarga de mostrar lo que es capaz de hacer un pueblo enardecido cuando se siente víctima del abuso y la injusticia. Pero ¿en qué radica el valor de dicha acotación? Si el narrador (personaje que será interpretado por un actor) es el encargado de llevar el hilo conductor de la historia, así mismo es quien presentará a los personajes que integran el drama. El lector ideal y/o el espectador se dará cuenta de que la intención del dramaturgo al hacer énfasis en el empleo de aquel banquillo es la de dejar manifiesto que siempre hay alguien que lo cree saber todo y se encuentra por encima de los demás, de allí que las patas sean altas, o dicho de otro modo en el banco recae la figura del poder y la autoridad, que se ha simbolizado a través de la historia como aquello que es inalcanzable.

Si la obra no se lee genéricamente se corre el riesgo de pasar por alto elementos vitales que se encuentran no sólo en los artefactos, sino en los elementos sonoros de ésta, es por ello que las acotaciones referentes a la sonoridad no deben pasar desapercibidas o tomadas a la ligera. En repetidas ocasiones, tras una fuerte escena, se acota el canto de un pájaro:

ESTEBAN.- No. Lloró mi mamá.

Canta un pájaro.(28)

[...]Silencio, que se prolonga. Ellos se ven. Cristina baja el rifle, muy despacio. Canta un pájaro. Onésimo sale rápidamente. (33)

[...]Cristina huye. Onésimo se queda viendo el cuerpo, y a los niños. Canta un pájaro. Lentamente oscuridad. (36)

El canto del pájaro indica el transcurrir natural del tiempo en contraste con las situaciones que le anteceden, demostrando así que aunque entre los hombres se maten, la naturaleza sigue su curso; es por eso que tras el asesinato del niño se escucha el trinar del ave. Lo anterior se deduce a partir de una lectura atenta, si no se considera a las acotaciones como una parte fundamental de la estructura dramática, éstas podrían pasar simplemente como un elemento sonoro de ambiente. No queremos afirmar con esto que en caso de ser omitido en la representación se cometa un error, sin embargo la riqueza de la obra se verá empobrecida, ya que el dramaturgo acudió a un elemento netamente teatral, para decir aquello que pudo haber sido expresado mediante la palabra,

no se debe dejar de tener en claro que mientras que en la narrativa algo se cuenta, en una obra de teatro se hace, porque el teatro es acción.

1.3.5 Enunciación, presentación, representación

En el principio era el Verbo...

(Juan 1:1)

El teatro que se vale de todos los lenguajes reencuentra su camino justamente cuando el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje.

Antonin Artaud

Cuando hablamos (o escuchamos), nuestra atención se centra en las palabras más que en el lenguaje corporal. Aunque nuestro juicio incluye ambas cosas. Una audiencia está procesando simultáneamente el aspecto verbal y el no verbal. Los movimientos del cuerpo no son generalmente positivos o negativos en sí mismos, más bien, la situación y el mensaje determinarán su evaluación.

David B. Givens

Erróneamente, desde la academia, se ha sobrevalorado el uso de la palabra (oral o escrita), frente a elementos como la expresión corporal, mímica, gesto, sonido o plástica, es decir aquellos signos no lingüísticos, ni verbales.

Hay palabras. En el principio fue el verbo. Cuando la turba se divide en dos y los orgiastas o participantes se transforman en mirones o espectadores, y cuando, además, como Aristóteles nos recuerda, un recitador único da un paso adelante destacándose del coro indiferenciado, se crea un nuevo hecho que consiste esencialmente en que unos hombres hablan a otros hombres. Esto es el arquetipo del hecho teatral. El drama se halla así mismo cuando halla su voz.

(Bentley, 1988: 115)

Si bien, es cierto que el canon occidental encuentra su pilar fundamental en el uso de la palabra, no olvidemos que el principio del teatro clásico griego se encuentra en la imitación de la naturaleza a través del ritual. Pero, al verse fortalecido por el empleo del lenguaje verbal, de manera textual o en la escena, el teatro surge como un producto intelectual (*idem*):

Al enseñarle a hablar a Occidente, los griegos inculcaron la creencia de que la palabra hablada es el más adecuado vehículo entre la mente y el espíritu. (*idem*)

Ahora bien, la problemática se presenta cuando se intenta definir lo que es el lenguaje o a partir del enfoque en que se enmarque el estudio de los textos. Proveniente del provenzal *lenguatgea*, que a su vez deriva del latín *lingua* (lengua), el lenguaje es todo tipo de código semiótico estructurado, para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales. De tal manera que los seres humanos hallaron la forma de comunicarse por medio de signos. En un inicio estuvo el ruido, que era producido y emitido en bruto por las cuerdas vocales, de tal manera que no había mucha diferencia entre nuestra especie y el resto de animales.

Con ello aparece un medio ineludible de expresión: el lenguaje. El lenguaje que condensa el afán de comunicación que tiene el hombre con sus semejantes. El lenguaje se convierte en el móvil por excelencia para expresar ideas sobre uno y el otro.(Bernal, 2004:318)

Es a partir de la articulación de las cuerdas vocales, que el animal humano deja atrás los gruñidos para generar sonidos, que dieron lugar al nacimiento del habla, y posteriormente la escritura:

Desde siempre el estudio del lenguaje, ya sea oral o escrito, ha sido motivo de debate y centro de los estudios lingüísticos. Se ha discutido si el lenguaje tiene raíces orales o escritas o se ha tratado de establecer predominios de una sobre la otra. Pero la realidad nos demuestra que donde haya dos seres humanos, habrá comunicación.

Las antiguas culturas de tradición oral que no conocían la escritura tendieron a desvalorizar el uso de la misma. Uno de los primeros críticos que lo hizo fue Platón que objetaba el hecho de que "la escritura pusiera fuera del pensamiento lo que solamente podía ocurrir en él" y que por lo tanto debilitaba el pensamiento. A pesar de sentir que la escritura era demasiado artificial, objetiva e inmóvil, fueron las palabras y por ende la escritura lo que permitió que hoy podamos saber cómo pensaba Platón sobre este tema.

Es por ello que es preciso identificar los modos de comunicación social, desde sus inicios con los primeros humanos hasta nuestros tiempos para poder comprender en qué modo la necesidad personal y social de comunicarse existe desde que aparecieron las primeras formas de expresarse y cuál fue, es y será su instrumento.

(González Espinoza, 2012)

Actualmente los estudios del lenguaje conviven de manera estrecha y no siempre armónica, con dos perspectivas de la lengua, que si bien pueden complementarse, en cuanto a presupuestos teóricos difieren entre sí. Por una parte encontramos aquella visión de la lingüística y las ciencias del lenguaje que adoptan la manera tradicional, mientras que en otro polo están aquellos que conciben el lenguaje como un paradigma de tipo funcional (*vid.*Schiffrin,1994; Hymes, 1974). En la primera perspectiva el lenguaje se

aborda desde la forma, considerándolo como un conjunto de oraciones gramaticales, por lo que la gramática se prepondera como línea de estudio, de manera que como resultado obtenemos una visión limitada del lenguaje. En cambio, si éste se analiza desde un enfoque paradigmático funcional, su estudio será percibido como un fenómeno vivo en el que el contexto en que éste se produce cobra un valor significativo.

Pero, llegado a este punto, no he hecho sino referirme únicamente al lenguaje verbal, y si en un párrafo anterior se dijo que lenguaje es todo código semiótico estructurado, encontramos que en el teatro los signos pueden comunicarse a través de gestos, posturas, expresiones faciales, el contacto visual, el uso de objetos, el vestuario, peinados, maquillaje y/o a través de elementos pictóricos, arquitectónicos o sonoros, es decir todos aquellos elementos no verbales que parten del animal humano o sirven a éste para comunicarse.

La comunicación no verbal ha recibido menor atención, ya que consiste en un modo de transmitir información menos estructurado, y que a causa de su subjetividad presenta mayores dificultades al momento de interpretarse. Son escasos los trabajos publicados antes de 1950 que ahondaran en aspectos de la comunicación no verbal

Es así que su estudio no pasaba de observaciones curiosas o la mera descripción anecdótica, como el caso de algunas descripciones realizadas por Charles Darwin en *The Emotions in Man and Animals* (1872), en las que

sugiere la posibilidad que el ser humano posee en todos los contextos culturales de generar elementos de expresión comunes¹⁸.

El hombre mediante el arte, encontró en los elementos no verbales una vía para comunicarse, y si a causa de las restricciones, la censura y la prohibición, se vio limitado para manifestarse, en un momento determinado, el centralismo en la palabra (oral o escrita) llevó a pasar por alto gran cantidad de signos, que se manifestaron a través de cientos de detalles que no pertenecían a la lengua:

El concepto de comunicación no-verbal ha fascinado, durante siglos, a los no científicos. Escultores y pintores siempre tuvieron conciencia de cuánto puede lograrse con un gesto o una pose especial; y la mímica es esencial en la carrera de un actor. El novelista que describe la forma, en que el protagonista “aplastó con rabia el cigarrillo” o “se rascó la nariz, pensativamente” está penetrando en el terreno de la comunicación no- verbal.

(Davis, 2014:9)

El logocentrismo ha desembocado en la realización de estudios teatrales que parten de la base textual, de tal manera que se han pasado por alto gran cantidad de mensajes, que de ser revisados desde una perspectiva genérica, podrían cambiar lo que hasta ahora han entendido, analizado y comprendido de una obra teatral en particular desde la academia.

¹⁸David Efron, con su obra *Gesture and Environment* (1941), estableció la importancia del papel de la cultura en la formación de muchos de nuestros gestos.

Si hay un ámbito en que el lenguaje no verbal adquiere gran profundidad y resonancia, éste es el de la representación, el de la escena teatral, pues es a través de los gestos, de las miradas, del desplazamiento y del movimiento, que el actor pone énfasis en una idea, subraya una situación, colorea un significado, da intención. Asimismo, las artes escénicas cuentan con otros ingredientes que se transforman en lenguaje no verbal al momento de levantarse el telón: la escenografía misma, el vestuario, los objetos que dan vida a un personaje, a un lugar a una situación, un tiempo. Los lenguajes no verbales dan, finalmente, sentido a las convenciones teatrales como significados agregados a los textos. (Lamadrid *apud* Ramos Smith, 2008: 211)

[...] la interacción que se presenta en un escenario donde los distintos elementos (actores y público) intercambian una infinidad de lenguajes en un espacio temporal acotado [...] El teatro significa eso, una multitud de lenguajes. Desde la mímica, el gesto, el movimiento, la sombra, que le dan vida a una historia, a un mito, a un pasado, a la añoranza del edén perdido y a la incertidumbre que tiene todo hombre con su tiempo. (Beltran: 318)

Al acudir al DRAE (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua), encontramos que “enunciación”, del latín *enuntiāre*, es la expresión breve y sencilla de una idea, así, sin más. Si consideramos las posibilidades de interpretación en lo que a expresión se refiere, debido a lo subjetiva y escueta que resulta la definición, se puede suponer que ésta puede ser asumida desde varias perspectivas, es decir se puede llevar a cabo la expresión de una idea por medio de la palabra o a través de elementos visuales, auditivos, etc.

El investigador Alberto Mira, es consciente de la problemática que lleva consigo la enunciación, y él mismo remarca que se trata de un término flexible y plagado de incertidumbres (Mira, 1994: 27); no así, se deja arrastrar por la fuerza de la palabra y centra en ella el estudio de la temática homosexual entendida a partir de su enunciación textual:

Y, sin embargo, para llegar a un estudio de la homosexualidad en el texto dramático será imprescindible conocer los lugares textuales en que la enunciación puede situarse *a priori*, con el fin de contar con un punto de partida, para buscar en ellos los rastros de homosexualidad que el texto pueda presentar. (*idem*)

Como resultado de lo anterior, volvemos a enfrentarnos al grave y agudo caso del logocentrismo en los estudios teatrales. Si bien, Mira dedica un apartado al tratamiento de las acotaciones escénicas¹⁹, considera a éstas como indicadores para la puesta en escena, a partir de verlas como un producto

¹⁹Mira comete el error de introducir en un mismo saco a las diferentes categorías que existen de ellas. García Barrientos (2003) las clasifica en: Dramáticas (aquellas que se refieren al drama en sí mismo), extradramáticas, que a su vez se dividen en escénicas (técnicas), diegéticas (literarias) y metadramáticas (aquellas que se refieren al drama como tal).

textual, de tal manera que los deseos que el dramaturgo no consigue transmitir, o simplemente omite, por medio del diálogo, se traducen en un acto de enunciación por medio de la acotación escénica:

La enunciación, en nuestra opinión, no se expresa sólo a través del diálogo, sino también en una serie de decisiones que pueden afectar el aspecto externo de la obra y determinar, hasta cierto punto, decisiones en la elección del reparto o del estilo en la dirección artística.

(ibid.: 37)

[...] las acotaciones no son parches a la incompetencia con el lenguaje dramático, sino puntos de apoyo que evitan interpretaciones triviales o erróneas y, sobre todo, que favorecen la lectura del texto. *(Idem)*

He aquí el fallo del académico, las acotaciones no sólo favorecen la lectura del texto, el alcance de las acotaciones rebasa los límites textuales, llegando a los lugares más recónditos de la puesta en escena, y brinda pautas que en ocasiones resultan difíciles, o imposibles, de manifestar o expresar por medio del diálogo, de manera que sirven de ayuda para su lectura, escenificación, análisis e interpretación (ya sea por parte de los creadores escénicos o del público/lector). Sin embargo, aunque el estudio de Mira parece considerar a los textos teatrales como un producto literario y escénico, al momento de llevar a cabo la aplicación de su análisis algunos elementos que se encuentran en las acotaciones se pasan por alto.

Ante la acotación de Eugene O'Neill en *El largo viaje hacia la noche* (1956), en la que describe al personaje llamado Mary Tyrone, señala que ésta presenta un problema para llevarse a cabo escénicamente, y la considera como imposible de llevar a escena, no así, es capaz de percibir las características que brinda el dramaturgo respecto a su personaje.

Mary tiene cincuenta años, de altura mediana. Su figura es todavía joven y no carece de gracia, algo rellena, pero sin demasiadas muestras en las caderas de una mujer madura, a pesar de que no lleva un corsé ajustado. Su rostro muestra claramente su ascendencia Irlandesa. En un tiempo, debió ser excepcionalmente hermoso, y todavía resulta llamativo. No armoniza con su robusta figura, sino que es delgado y pálido, con huesos algo prominentes. Tiene la nariz larga y recta y la boca grande, con labios rellenos y sensuales. (O'Neill, 2005:10)

Esta descripción, a la que Mira califica de histérica minuciosidad (Mira, 1994: 38), puede que resulte compleja, y presente dificultades para su escenificación, pero en ningún momento resulta como una imposibilidad. Él pone de ejemplo la versión cinematográfica de 1962 dirigida por Sidney Lumet, en la que Katherine Hepburn interpreta a Mary, y señala que a pesar de que la descripción elaborada por el dramaturgo en nada se corresponde con la de la actriz seleccionada, no impide que se haya llevado a la pantalla con gran fidelidad.

Pero aquí surgen algunos interrogantes, ¿qué quiere decir el dramaturgo con su descripción, por qué es irlandesa, y no inglesa, italiana o filipina? ¿Por qué pone atención en la prenda interior que porta? ¿Algo querrá decir de su personaje?. Lo interesante de la observación de Mira es que recurre, casi siempre, a ejemplos fílmicos para justificarse, y me pregunto ¿por qué si analizamos teatro, no acudimos a éste para realizar nuestro estudio?, no olvidemos que el cine atiende a otro tipo de presupuestos, siendo un factor fundamental, para su éxito o fracaso, la relevancia y el impacto público, y mediático, que los actores tienen sobre los espectadores.

Ahora bien, en el DRAE presentación del latín *praesentatio*, en dos de sus acepciones menciona, en primer lugar, que es la acción y efecto de presentar o presentarse, y en tercer lugar brinda una definición que directamente relaciona al término con el teatro, al decir de ésta que es el arte de hacer una representación teatral con propiedad y a la perfección. Es por ello que el termino presentar, aunque resulta ambiguo por su fuerte inclinación en la balanza hacia el elemento escénico, considera e incluye a la enunciación, ya que el lenguaje verbal es una de las tantas características que posee un individuo para ser caracterizado, no la única. Recordemos que un gesto dice más que mil palabras, y un silencio pesa más que un millón de verbos.

1.3.6 Los géneros dramáticos

A causa de la movilidad del signo teatral, y la revolución permanente del teatro, las formas dramáticas desde los tiempos aristotélicos se han mantenido en una constante de cambios y transformaciones, en los que la pureza del género se ve transformada en una nueva producción de resultados híbridos.

En 1964, el profesor estadounidense Eric Bentley escribe su libro más significativo, *La vida del drama*, y considera cinco las formas en las que éste se presenta: melodrama, farsa, tragedia, comedia y tragicomedia. En la década de los cincuenta, la mexicana Luisa Josefina Hernández es becada para estudiar en Columbia University, en donde conoce a Bentley, ella queda fascinada con la propuesta de su maestro y a su regreso a México, decide enseñar la teoría teatral a partir de entender los géneros dramáticos. Para diferenciar su trabajo del elaborado por su profesor, propone dos categorías más: la pieza y la obra didáctica, y añade que la farsa al resultar un híbrido no se considera como una forma pura, situación que resulta extraña, ya que sí considera como forma dramática a la tragicomedia. Ahora bien, me pregunto ¿la finalidad didáctica no es una particularidad del teatro en sí misma? ¿Que acaso al leer teatro o asistir a una puesta en escena, el lector/espectador no genera reflexiones y problematiza en torno a lo leído/visto? Entonces ¿por qué asignar como una categoría a la obra didáctica?

Ahora bien, para los fines de esta investigación, no nos interesa ahondar en la eterna discusión, y la lucha abigarrada que por décadas se ha presentado entre los teóricos del teatro mexicano. El dedicar aquí un apartado a los géneros dramáticos, se debe a que el tratamiento de la diversidad sexual en el teatro, posee una estrecha relación con el género dramático al que pertenece, por lo menos ha sido así en el caso de México.

De manera que, en un principio los personajes sexo-diversos encontraron un lugar en el teatro, a partir de representaciones cómicas que los ridiculizaban, a través de la mofa y el escarnio de su condición, llegando al punto de verse caricaturizados. Es así que la comedia y la farsa fueron los géneros en donde los personajes que rompían con la norma y la hegemonía comenzaron a tener visibilidad.

Los “teatristas” mexicanos se quejan de vivir en un país melodramático, por lo que el género del melodrama comenzó a ser visto con desdén tanto en la práctica teatral como en la academia. Sin embargo, el género melodramático se adecuó perfectamente al tratamiento de la diversidad sexual, los primeros atisbos por cambiar la imagen, que hasta mediados del pasado siglo veinte había prevalecido en la escena mexicana, se dieron a través de presentar a estos personajes en contextos dolorosos, llenos de culpa y con excesivo sentimentalismo. En el melodrama toda conducta es una síntesis, ya que, a través de ésta, se ponen en juego fuerzas como la ideología, la religión, la educación, el medio socio-económico, la sexualidad, etc., de manera que podemos ver incluidos a todos estos elementos en un sólo carácter. El melodrama desvincula la situación del personaje de todo su contexto histórico,

evadiendo la fórmula tradicional causa-efecto, dejando sólo lo meramente circunstancial.

El melodrama es el género de las pasiones, en donde la emoción y el artificio prevalecen frente a la verosimilitud. De ahí que se traten sucesos más sensacionales e increíbles, que aparentemente nada tienen que ver con una realidad cotidiana. En él se abordan gran cantidad de temas, que van desde las historias de amores imposibles, los conflictos familiares, hasta la lucha por la escala social, etc. Es precisamente este abanico de posibilidades anecdóticas lo que permite al melodrama acertar un *knockout* al lector/espectador, pues su crítica se dirige en un sólo sentido: la conducta del hombre (como especie). Su premisa parte del individualismo, y trabaja con todos los sentimientos y emociones que son comunes al género humano.

Otro género socorrido por los autores mexicanos es la pieza, en donde aparentemente no pasa nada y todo termina en dónde comenzó, es decir se presenta de manera cíclica. Precisamente, es esta característica la que permitió incluir personajes a los que en apariencia nada les ocurría, pero en el fondo, su situación era la raíz de todo el conflicto. En la pieza no son necesarios los gritos, ni la sobre exposición de dolor, en ella el dolor de sus personajes y sus sentires se expresan de manera contenida, son totalmente interiorizados, intimistas totales. La acción interna es reina, entre acciones diluidas, que se detienen al interior del personaje, que sostiene, no expresa, no grita, no discute, no pelea, no llora, al que aparentemente no le pasa nada, y sin embargo, el lector/espectador presencia una hecatombe que nunca antes se había presentado en escena, la destrucción interna del personaje.

1.4 Funciones del teatro

Ya se dijo que el teatro contenía codificada la cultura de una sociedad, en sus dimensiones universales y locales, a través de un sistema primario y otro secundario. En el primero, siguiendo a Erika Fischer-Lichte (1983) y a Juan Villegas (2000), quedarían codificados los signos culturales (clase y movimientos sociales, conducta social, etc.), mientras que en el sistema secundario se encuentran los signos teatrales (vestuario, iluminación, accesorios, decorado, música, efectos sonoros). No obstante, considero que ambos sistemas no se encuentran aislados, ni poseen independencia total, ya que entre ellos se da un proceso simbiótico, de tal manera que asignar una jerarquía a cada uno de ellos, considerando a uno más importante que el otro, resulta contradictorio a la naturaleza del teatro, en que la simultaneidad es una de sus marcas fundamentales. De tal manera que la importancia y el peso que poseen los signos, en un inicio depende de su creador, pero al levantarse el telón, o al abrir un libreto, la interpretación queda en manos de quien observa o lee, a partir de los referentes que posee, y asigna un valor que se torna subjetivo y adquiere el significado de quien lo interpreta, estudia o analiza.

Es bien sabido que la actividad teatral tiene registros desde las primeras comunidades humanas, pero ¿por qué al ser humano le gusta el teatro? En la Grecia clásica Aristóteles intentó brindar una respuesta que fuese convincente y que fuera más allá del gusto espectacular. Decía que al realizar o presenciar un acto dramático se obtenía enseñanza y placer; para el estagirita, el ser humano gozaba y aprendía al transformarse en otro, siendo partícipe directo

del hecho teatral o simplemente como espectador. Sin embargo, surge una nueva interrogante que se ciñe más a los fines de esta investigación ¿Por qué algunos escritores recurren al género dramático para manifestarse, más allá de su predilección por el arte teatral?

Una posible respuesta es que al hacer uso del género teatral, la relación entre emisor y receptor, es decir, entre el mostrar y el observar una serie de acciones, en las que realidad y ficción son confrontadas, se presenta de manera simultánea y directa mediante la interacción de la obra de teatro con el lector o entre actores y espectadores, lo que otorga al teatro una función de valor heurístico.

En sus planteamientos teatrológicos, Marco de Marinis (1998) ha organizado los lineamientos sociológicos y antropológicos partiendo de dos enfoques: en el primero se dirige a la práctica teatral, mientras que el segundo se encarga de establecer su relación con la vida cotidiana.

Marinis recurre a la *sociología del teatro* de Georges Gurvitch (1956), quien señaló que las funciones sociales del teatro son: propaganda, transgresión y protesta, evasión y diversión, animación social y cultural. Para este estudio nos centraremos en la función de transgresión, ya que las obras que aquí serán estudiadas convergen en tratar un tema tabú de la sociedad que es la sexualidad humana en algunas de sus manifestaciones.

1.5 Ser y parecer: ventajas del teatro frente a los otros géneros literarios

Se ha insistido a lo largo de esta investigación, sobre las características particulares que permiten establecer las diferencias entre uno y otro género literario. Algunas narraciones presentan marcas de teatralidad (las novelas dialogadas por ejemplo), algunos poemas son bastante narrativos o contamos con el teatro lírico del Siglo de Oro, lo anterior se debe a que los elementos que integran a los géneros literarios no son exclusivos.

Sin embargo, el teatro posee un dispositivo único que es la presentación de lo que se muestra y lo que realmente es, o dicho de otra manera: esencia vs apariencia. El dramaturgo tiene la posibilidad, gracias a la tridimensionalidad y simultaneidad teatral, de mostrar visualmente a un personaje o una situación de cierta manera, mediante el empleo de acotaciones de vestuario, utilería y caracterización de los personajes; mientras que su esencia quedará definida en las acotaciones de caracterización ideológica y psicológica de los personajes, a través del diálogo y las acciones de los mismos.

Esta estrategia teatral es un pilar de gran importancia para nuestra propuesta metodológica, debido a que los personajes que serán estudiados, muestran varias características físicas que en nada corresponden a lo que se muestra de ellos o viceversa.

El sociólogo canadiense Irving Goffman, logró percatarse de esta propiedad del teatro y la llevó a su terreno de estudio. Él consideró que la imagen de los

individuos se construye mediante el discurso; pero destacó que el mismo individuo podía presentarse de diversas maneras, actuando de acuerdo a la situación o el medio que le rodease. Es así que, por medio de una analogía con el teatro, llega a la conclusión de que las actividades de todo individuo se ven determinadas por las circunstancias en las que se encuentra, por lo que éste poseerá una esencia, pero se moverá en diferentes escenarios con distintas actitudes (apariencia). A la anterior condición el micro-sociólogo la nombró: presentación de sí (Didier Eribon, 2001:33).

En este estudio empleamos la perspectiva de la actuación o representación teatral; los principios resultantes son de índole dramática. En las páginas que siguen consideraré de qué manera el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros, en las situaciones de trabajo corriente, en qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos. Al utilizar este modelo analógico trataré de no hacer mucho hincapié en sus insuficiencias obvias. El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no

estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público.

Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen. Les interesará su status socioeconómico general, su concepto de sí mismo, la actitud que tiene hacia ellos, su competencia, su integridad, etc. Aunque parte de esta información parece ser buscada casi como un fin en sí, hay por lo general razones muy prácticas para adquirirla. La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada.

(Goffman, 1973: 3).

Hay un aspecto de la respuesta de los otros que merece aquí un comentario especial. Al saber que es probable que el individuo se presente desde un ángulo que lo favorezca, los otros pueden dividir lo que presencian en dos partes: una parte que al individuo le es relativamente fácil manejar a

voluntad, principalmente sus aseveraciones verbales, y otra sobre la cual parece tener poco interés o control, derivada sobre todo de las expresiones que él emite. (*ibid.*:6)

Los valores culturales prevalecientes en un establecimiento social determinarán en forma detallada la actitud de los participantes acerca de muchas cuestiones, y al mismo tiempo establecerán un marco de apariencias que será necesario mantener, sean cuales fueren los sentimientos ocultos detrás de las apariencias. (*ibid.*: 131)

1.6 El teatro como arma

El teatro es, sin duda, una de las trincheras más efectivas en donde se ha gestado la lucha por la defensa de los derechos de la diversidad sexual. Es gracias a la puesta en escena de obras como *The boys in the band* de Mart Crowley (1968) que la sociedad heteronormativa se ha abierto a reconocer otras maneras de vivir, que no encajan con la hegemonía dominante o con aquello que se considera en términos de “normalidad”.

A lo largo de la historia, los dramaturgos, hábilmente se las han arreglado, con gran ingenio, para mostrar en escena otras variantes sexuales que no sean la heterosexualidad. Muchas obras han contado con la inserción de un personaje bufonesco y marginado, martirizado por la sociedad, debido a la presentación que de él se hace, siguiendo estereotipos negativos, como son la feminización

y el amaneramiento que cae en lo grotesco, y al que no podía faltarle un final funesto.

En la obra *Los signos del zodiaco* estrenada en 1951) del dramaturgo mexicano Sergio Magaña (1953), uno de los personajes que no consigue escapar a la cárcel de la vecindad, es precisamente aquel del que se sospecha es “mariquita”.

Una de las primeras obras que tocaron el tema homosexual en México fue *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, en la que se representa una vecindad que refleja la vida postrevolucionaria. Uno de los personajes es un homosexual con aspiraciones al arte, pero no logra despegarse (como en la mayoría de obras de este tiempo) del estereotipo del homosexual afeminado y misógino del teatro.

(Díaz Cabriales, 2007:49)

Señalamos aquí un hecho de importancia mayúscula, ya que en la mayoría de trabajos de investigación, ya sea de género, teorías *gay* o estudios *queer*, siempre se ha hablado de una intolerancia por parte de la sociedad heteronormativa a la diversidad sexual. Sin embargo, es preciso apuntar que en la historia del teatro, en el tratamiento de esta temática se ha mostrado cierta tolerancia, pues la visibilidad de personajes diversos era permitida²⁰ siempre y cuando fueran estos ridículos y bufonescos, o acudieran al recurso del travestismo, para mover a risa y generar algún conflicto o enredo (el caso

²⁰Lo cierto es que hay periodos históricos en los que la diversidad sexual fue prohibida, perseguida, castigada y condenada, sin importar la manera en que se representase.

de Castaño en *los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz). Lo que realmente le ha sido negado hasta hace no más de cuatro décadas a la diversidad sexual, y nos atrevemos afirmar que aún hoy, en cierta medida sigue ausente en gran parte de la sociedad, es *respeto*, que es la base y principio de la tolerancia que erróneamente se ha exigido en los movimientos de lucha por la aceptación del movimiento LGBTTTI²¹, sin darse cuenta de que el hecho de que la sociedad tolere no implica que respete, y por tanto la imposición de la tolerancia podría resultar contraproducente haciendo que se genere una olla de presión que en algún momento necesitará descargarse.²²

²¹Movimiento de liberación de lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transgéneros, transexuales e intersexuales.

²²Muchos han entrado en debate respecto a esta postura y planteamiento, no así, en una sociedad que se ha preparado y reeducado desde el principio del respeto a los derechos del otro, no tendrían por qué presentarse situaciones de discriminación, y resulta bastante alarmante que en el caso de México, a mayor visibilidad de la diversidad sexual, se da un aumento en los crímenes por homofobia. De manera que la visibilidad resulta contraproducente en un país sin una cultura del respeto.

2

Diversidad

sexual

masculina

2. Diversidad sexual masculina: conceptos e historia.

2.1 La necesidad de nominar: Lo homo o la naturaleza discriminatoria del hombre.

“Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana el día primero”

Génesis, 1:1

19 Formó, pues, Jehová Dios de la tierra toda bestia del campo y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y lo que Adán llamó a los animales vivientes, ése es su nombre.

20 Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo [...]

Génesis, 2:19-20

Pero nombrar es una parte de lo que llamamos hablar. Los que nombran, hablan; ¿no es cierto?

Sócrates

Blanco, negro, bueno, malo, dulce, salado, luna, sol, el hombre desde sus orígenes ha tenido la imperiosa necesidad de marcar y establecer diferencias. Es por ello que le resulta imprescindible nominar, para así, distinguir y clasificar. De tal suerte que la nominación es un eslabón fundamental para la evolución de la especie humana, sin embargo, aunado al discernir, se sumaron patrones normativos y conductuales que establecieron un valor moral a ciertas características y rasgos del comportamiento del animal humano, y de esta manera la discriminación, como proceso natural e inherente del hombre, adquirió tintes vejatorios y negativos. Ahora bien, si:

Clasificarlo todo, etiquetarlo todo, ponerle nombre a todo. Las taxonomías cerradas, junto a un nominalismo mal entendido, condicionan la identidad de las personas hasta hacerla claustrofóbica: “Soy una mujer heterosexual feminista, seropositiva y afroamericana”. El afán taxonómico hace que el todo, la persona, sea el producto de una suma de identidades parciales políticamente correctas. Como si el todo (la persona) pudiera reducirse a una de sus partes. (Guash, 2007: 33)

Cierto es que el uso de categorías incita a un reduccionismo de los individuos; sin embargo, debemos tener en cuenta que para fines académicos la nominación es de vital importancia, así como para el químico la nomenclatura de los elementos lo es todo, el académico/investigador debe hacer un empleo correcto de los conceptos.

Si los términos que se asocian a las cosas son independientes de éstas, no hay ninguna razón para usar tal o cual término y alguien podría utilizar, si así lo desea, el término 'hombre' para referirse a las ratas y el término 'rata' cuando se refiera a los hombres, a menos que se establezca un nuevo acuerdo entre emisor y receptor. El problema es que en este caso el lenguaje no cumpliría su función ya que la comunicación sería imposible. Una comunidad de hablantes tiene necesariamente que utilizar términos comunes. Ya Platón en su diálogo de *Crátilo*, ante las dos posturas que se presentan respecto al nominar, hace la siguiente observación a Hermógenes y a Crátilo, a través de Sócrates:

Hermógenes: Sócrates, aquí Crátilo afirma que cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza. No que sea éste el nombre que imponen algunos llegando a un acuerdo para nombrar y asignándole una fracción de su propia lengua, sino que todos los hombres, tanto griegos como bárbaros, tienen la misma exactitud en sus nombres.

[...]

Pues bien, Sócrates, yo, pese a haber dialogado a menudo con éste y con muchos otros, no soy capaz de creerme que la exactitud de un nombre sea otra cosa que pacto y consenso. Creo yo, en efecto, que cualquiera que sea el nombre que se le pone a alguien, éste es el nombre exacto. Y que si, de nuevo,

se le cambia por otro y ya no se llama aquél, como solemos cambiárselo a los esclavos, no es menos exacto éste que le sustituye que el primero. Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres.

[...]

Sócrates: Por consiguiente, si ni todo es para todos igual al mismo tiempo y en todo momento, ni tampoco cada uno de los seres es distinto para cada individuo, es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza.(Platón:383b, 384c, 396d)

Sodomitas, amor griego, pecado nefando²³, amor oscuro, el amor que no se atreve a decir su nombre, invertidos, son algunas de las variantes léxicas que han servido para calificar y clasificar la atracción sexo-afectiva entre las personas de su mismo sexo, y de manera especial aquellas que se dan entre varones. Como diría Didier Eribon (2001) “al principio hay la injuria” (30), si existe algo que rodea la vida de las personas que sienten atracción por sus

²³De raíz léxica latina —*nefandus*— y quiere decir: indigno, torpe, de que no se puede hablar sin repugnancia u horror, de tal manera que el “pecado nefando” era aquel pecado del que no se debía hablar.

iguales, antes que cualquier otro concepto, es la injuria. A lo largo de la historia, el hombre que ha presentado afectividad y/o atracción por otro hombre ha sido víctima de una serie de insultos y vejaciones:

El insulto es, pues, un veredicto. Es una sentencia casi definitiva, una condena a cadena perpetua, y con la que habrá que vivir [...] la injuria es un acto performativo: su función es producir efectos y, en especial, instituir o perpetuar la separación entre los «normales» y aquellos que Goffman llama los «estigmatizados», e inculcar esta grieta en la cabeza de los individuos. La injuria me dice lo que soy en la misma medida que me hace ser lo que soy.
(ibid.: 30-31)

El término homosexual creado en el siglo XIX, tiene fuertes raíces discriminatorias y vincula a dicha atracción con un discurso médico, al tratar a ésta como una patología, fue empleado por primera vez en 1869 por Karl-Maria Kertbeny, pero fue el libro *Psychopathia Sexualis* de Richard Freiherr von Krafft-Ebing el que popularizó el concepto en 1886. Del griego *ὁμο*, (*homo*) «igual», y del latín *sexus* «sexo», el término homosexual sirvió para calificar a las personas que sentían atracción por su mismo sexo, independientemente de si se tratara de hombres o mujeres. Pero pese a su trasfondo, fue la primera etiqueta que, por lo menos en apariencia, carecía de violencia.

No fue hasta la década de los sesentas del siglo veinte que, aunado al nacimiento del primer movimiento visiblemente masivo por los derechos de la

libertad sexual, que surge en Estados Unidos el primer término incluyente y positivo para designar a las distintas orientaciones sexuales no heterosexuales.

A diferencia de los afroamericanos, mujeres, nativos americanos, judíos, irlandeses, italianos, asiáticos, hispanos o cualquier otro grupo cultural que luchaba por el respeto y la igualdad de derechos, los homosexuales no tenían marcas físicas o culturales, ni un idioma ni dialecto común que pudiera identificarles entre sí o ante los demás. Pero esa noche, por primera vez, esa aquiescencia habitual se convirtió en resistencia violenta. Desde esa noche la vida de millones de *gays* y lesbianas, y la actitud hacia ellos de la cultura mayoritaria en la que vivían, cambió rápidamente. La gente empezó a aparecer en público como homosexuales exigiendo respeto. (Clendinen, 1999: 14)

Hoy día, gracias a los movimientos de la lucha por la reivindicación de los derechos de la diversidad y las minorías sexuales, podemos escuchar al encender el televisor, ir a ver un filme, o en una charla cotidiana, el empleo a diestra y siniestra del término “*gay*”, pero a pesar de la aparente libertad conseguida, son muchas las voces que por temor siguen estando en el silencio y el anonimato, de manera que el clóset o armario sigue siendo una realidad actualmente.

Es pertinente, pues, que marquemos otra diferencia, que aunque en apariencia y debido a su uso resulta imperceptible, a través del prisma social presenta fuertes marcas diferenciales, hablamos de homosexualidad y ser *gay*. El término *gay* es rastreado por Sergio Telléz-Pon quien en 2010 encuentra las raíces de éste en el latín *gaudium* que significa gozo o gozoso. Es así que pasó al inglés aproximadamente entre los siglos XI y XIV, por el término *gayo* del galorrománico, con la connotación de alegre, festivo y divertido. El término *gay* perduró en el inglés como una expresión de argot hasta el siglo XIX, y se empleaba para designar a las prostitutas o mujeres de la vida galante o alegre o mujeres de dudosa reputación, y no será hasta la década de los sesentas del pasado siglo XX, que sea usada como una alternativa positiva para designar a los individuos homosexuales (Spargo, 2004: 39).

Antes del siglo XX existían diferentes términos para identificar a las personas que sostenían relaciones sexuales con otras de su mismo sexo, fue el caso de “pedófilo”, empleada por Claude Françoise Michea; o “uranista” propuesto por Karl H. Ulrich para describir a los varones que tenían, de manera congénita e irreductible, un alma de mujer dentro del cuerpo masculino. Es así que tras las revueltas de Stonwell²⁴ en los Estados Unidos, un grupo de homosexuales deciden apropiarse y hacer uso de un término positivo que implique orgullo; los sujetos que se identificaron como *gays*, eligieron y afirmaron públicamente sentirse atraídos sexo-afectivamente por sus iguales, tratando de buscar un término que englobara el mayor número de prácticas y al mayor número de individuos (Mira, 2002:391).

²⁴Será tratado en el apartado de historia de lo homo.

Ser *gay* es ahora una cuestión de orgullo y no de patología, implica además resistencia frente a la opresión histórica. La liberación gay se negó de manera enérgica a representar los deseos y relaciones respecto del mismo sexo como algo antinatural, anómalo e incompleto, lo que implica salir de la oscuridad, dejar atrás los armarios y la injuria; para luchar por la liberación, bajo el principio de auto aceptación, pero sobretodo hacer que la orientación sexo afectiva entre personas del mismo sexo fuera visible, erradicando los mitos que se construyeron alrededor de la homosexualidad:

Este cambio terminológico representó un esfuerzo por alejarse del modelo médico para hablar de la orientación sexual, y por conseguir una identidad basada en el orgullo de la diferencia [...] Hoy en día, el término gay implica precisamente esta congruencia y la aceptación de la homosexualidad. Pero esto no sucede de un día para otro, más bien es el resultado de una larga historia. La identidad gay se construye poco a poco; no es un hecho sino un proceso. (Castañeda, 1999: 43)

La palabra *gay* surge como mecanismo de auto-adscripción para los homosexuales, y sirve para escapar de las taxonomías peyorativas que para ese entonces les eran impuestas desde la heteronormatividad²⁵. Sin embargo, en un principio el ser homosexual no implicó el ser *gay*, no obstante, el ser *gay* sí implica ser homosexual (González Pérez, 2001: 104)

²⁵Este término especifica, en el sistema occidental contemporáneo, considerar las relaciones heterosexuales como lo natural y la norma, de tal manera que la diversidad de formas de conducta sexual ajenas a éstas, son vistas como desviaciones o anomalías.

Al usar los términos masculino, femenino, homosexual, oso, activo, pasivo, lesbiana, gay, transexual, transgénero, travesti, etc., debemos tener siempre presente que cada uno de estos hace referencia a varios aspectos, que van desde la biología (el sexo con el que nacemos), la orientación sexual (lo que sentimos y hacia quien lo sentimos), el comportamiento sexual (lo que hacemos) y la identidad sexual (cómo nos autodefinimos). La siguiente imagen lo muestra de manera clara y sencilla:

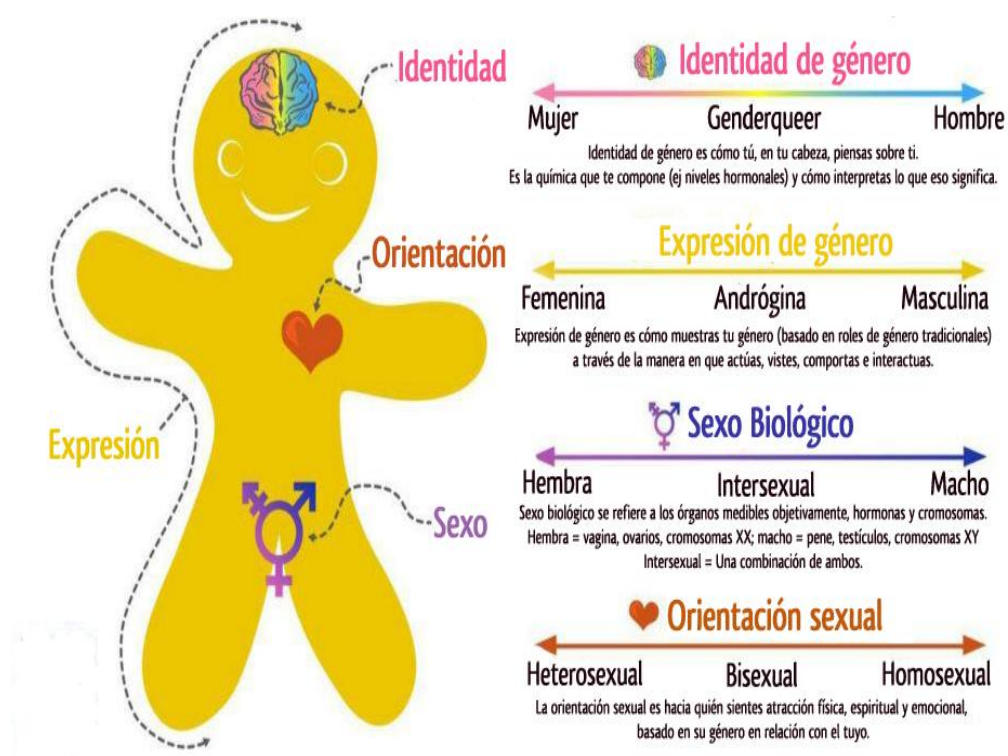
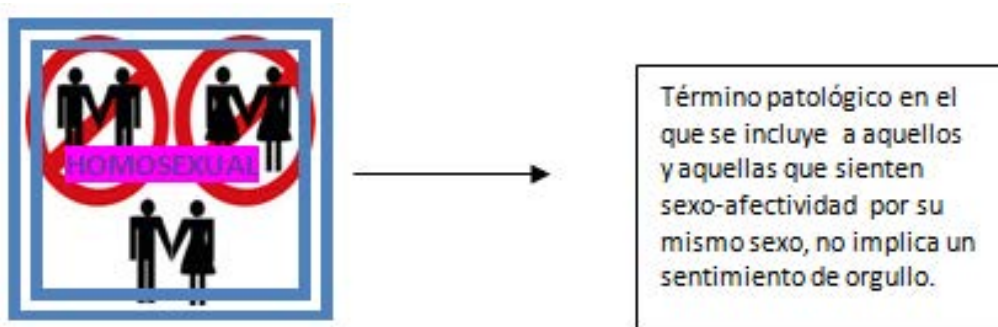


Figura 6. El muñeco de jengibre de la sexualidad humana.

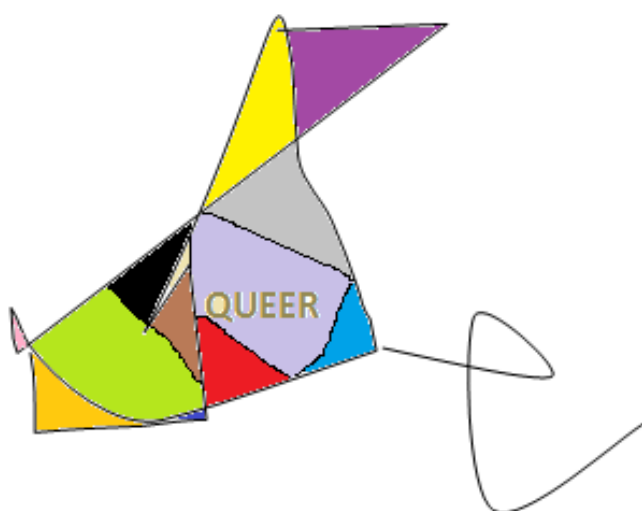
Como se ha mencionado las opciones en la diversidad sexual son múltiples, y limitarnos a hablar de las distintas manifestaciones de la sexualidad humana en términos binarios (heterosexual/homosexual, hombre/mujer), resulta reduccionista y representará un problema grave al acercarnos al estudio de las obras de teatro de temática sexo-diversa, llevando de manera errónea al

investigador a meter a todas ellas en un solo saco. Por tanto he optado por emplear el término *homo* para referirme a todas estas maneras de ser y de sentir, ya que si bien la palabra homosexual se conforma de la voz griega *homos* (igual) y del latín *sexus* (sexo), para mi propuesta metodológica se considerará el significado del vocablo *homo* en latín que servía para referirse al hombre como especie y de manera genérica; sin perder el sentido de *homosexualidad*, como aquellos que se sienten atraídos sexualmente por sus iguales, de modo que en la contracción a *homo* la referencia a la orientación sexual queda establecida por ser una voz conocida, pero, a partir de nuestra propuesta, quedan incluidas todas aquellas prácticas o manifestaciones sexuales que se desprenden del hombre como género. (Fig. 7)

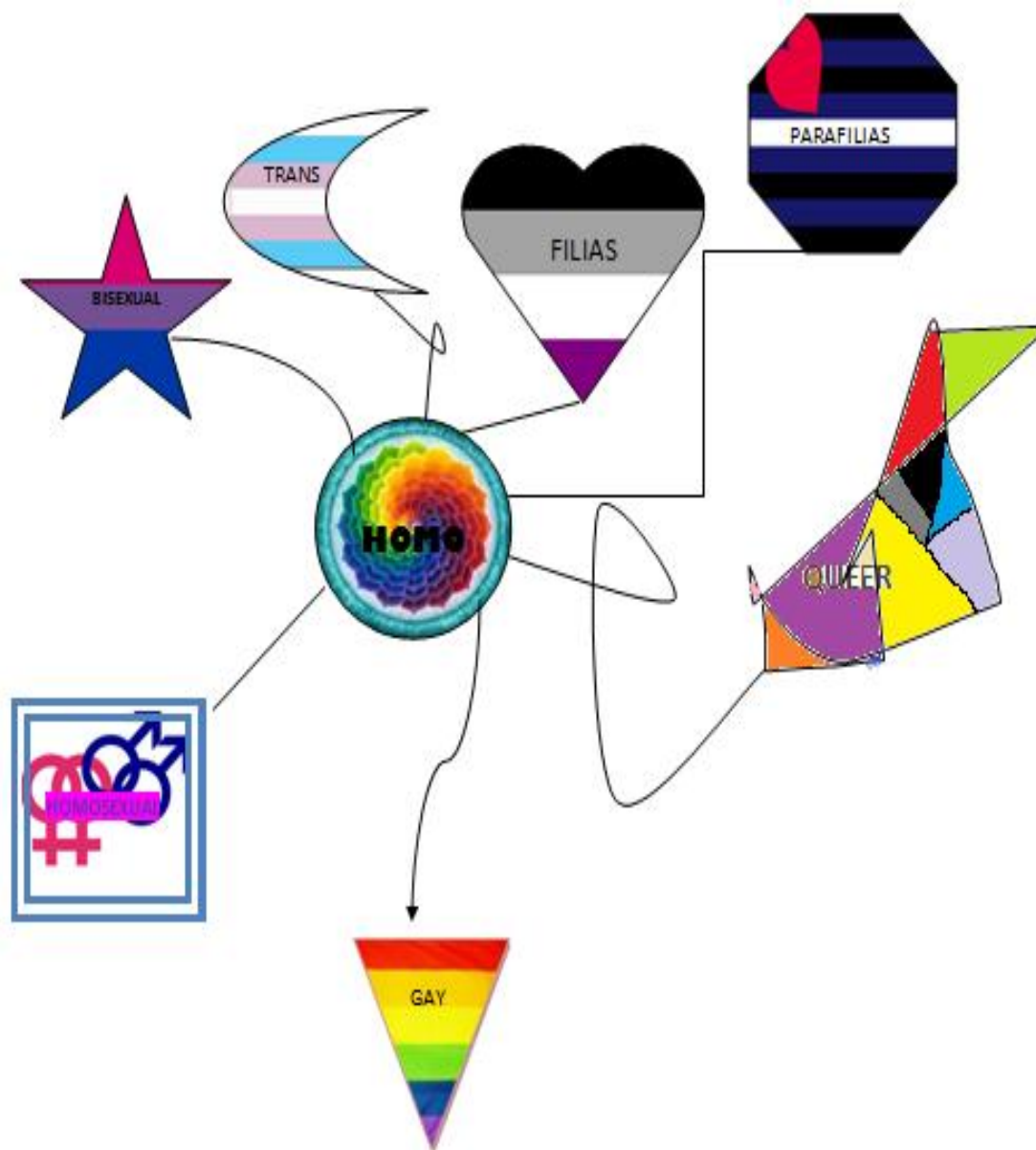




Tiene cabida todo, siempre y cuando exista una condición de orgullo, por tanto resulta limitado, al no poderse incluir a los homosexuales de closet o los hombres que tienen sexo con hombres, por citar algún ejemplo.



Todo tiene cabida ya que las etiquetas son algo innecesario. simplemente se “es”. |



2.2 Lo homo o un estudio desde la perspectiva de género

El investigador debe poseer la capacidad para entender que, al hablar de dicha orientación, son muchos los factores que intervienen y entran en juego para su estudio: el contexto histórico-social, geográfico, político, religioso, es más me atrevo a decir que inclusive el factor económico tiene un papel cuando se quiere abordar el tema *homo*. Es bien sabido que al momento de realizar cualquier trabajo de investigación, el interesado presenta un margen de distancia respecto a su objeto de estudio, pero a pesar de que no se puede pedir al historiador que comparta los presupuestos del nazismo para entender la vida del ciudadano (Mira, 2000: 10), sí ayudará en mucho a su labor la capacidad de empatía que muestre.

En el análisis literario académico siempre requiere un mayor esfuerzo enfrentarse a teorías tradicionales que interpretar un texto determinado a partir de un sistema previamente acordado.[...] El estudio de unas condiciones discursivas exige esta distancia, exige conocer el entramado, a menudo silenciado, pero concreto e innegable, en que esas condiciones tienen efecto, pero también mantener la distancia y no confundir los presupuestos de lo que se estudia con los presupuestos del análisis.[...] Lo que para quienes habitan un sistema de prejuicios silenciados es *normal* no puede serlo para el

investigador riguroso y, en este sentido, el tratamiento de la homosexualidad en el texto literario ha sufrido, hasta hace menos de diez años, importantes deformaciones y carencias de rigor. (*Ibid.*: 10-11)

Es así que el estudio de las obras de teatro, los textos dramáticos y puestas en escena que traten lo *homo*, deben realizarse libres de los discursos hegemónicos y heteronormativos, ya que son moralmente reprobables o psicológicamente inmaduros (*Idem*).

Antes de adentrarnos en nuestro objeto de estudio, estableceremos la línea de investigación a la que se adscribe la propuesta de la “Poética homo”. Con el surgimiento de los estudios feministas en la década de los sesentas del siglo veinte, se abrió camino a todo un campo temático que hasta ese momento se encontraba en las tinieblas y el descuido. Es gracias al movimiento feminista que otros grupos minoritarios buscaron la reivindicación adentrándose en el terreno de la teoría y la crítica literarias. En sus orígenes los movimientos de liberación y reivindicación se hallaban enfocados en conseguir un cambio de trasfondo social y político, aunado a esto, de manera inevitable el activismo político se expandió al terreno cultural.

A partir del momento en que comienza a hablar, a existir, [la mujer] se siente confrontada a unos problemas que son totalmente masculinos, y esto es lo que le sitúa en peligro de muerte -si no se los apropia no existe y si lo hace muere dentro de ellos. Estamos en ese límite [los

homosexuales] y sobre él construiremos la lucha. Desde el punto de vista histórico, las mujeres todavía no existen y el objetivo del movimiento es hacerlas aparecer, históricamente, como lugar diferenciado. La mujer es la «alteridad». (Mario Mieli, 1979: 36)

La lucha sociopolítica del feminismo fue, en definitiva, el principal motor que provocó la pronta identificación de la mujer con las minorías oprimidas, y entre esos grupos se encontraban los homosexuales, siendo su principal objetivo la obtención de visibilidad y rechazar la imagen, estereotipada, degradada y vejatoria que de ellos se tenía, concepción que provenía de una norma central que se presenta a sí misma de manera hegemónica, única y legítima.

Fue así como la cultura pasó a formar parte de los estudios e investigaciones formales realizadas en las universidades estadounidenses e inglesas. Los Cultural Studies surgieron en línea paralela a los movimientos feministas y de liberación sexual de los años sesentas y setentas.

El género o rol sexual en términos generales significa ser hombre o mujer, o también la adscripción a las categorías masculino y femenino, y por tanto se derivan de este las oportunidades, los papeles, las responsabilidades y las relaciones entre los animales humanos. Además el género se encarga de construir la ontología y epistemología del hombre, en términos de especie, así como la maquinaria intelectual mediante la que pensamos y atribuimos significados cargados de género.

El género se convirtió en una de las categorías de análisis más importantes e innovadoras dentro de los estudios culturales, el localizar en los textos las marcas de género, lleva a indagar en el significado de ser mujer u hombre, un sistema binario, aprendido e impuesto la mayoría de ocasiones por la sociedad y el núcleo familiar del individuo. Estos significados varían de acuerdo con la cultura, la comunidad, la familia, las relaciones interpersonales y grupales, las normativas, así como de manera generacional y en el curso del tiempo. Gracias a los estudios de género es posible entender, si no del todo, en gran parte, el por qué un escritor escribe de tal o cual manera.

El descontento dentro de la academia no se hizo esperar, la defensa hegemónica y tradicional postula que lo legítimamente importante no es el cómo, ni de dónde proviene el producto sino el verdadero objeto de estudio tiene que ser la obra en sí misma, es decir lo único que importa es el producto artístico final. El crítico estadounidense Harold Bloom es una de las voces que descalifica los estudios de género, y señala:

Los afroamericanos, los chicanos, las lesbianas, los homosexuales, las minorías étnicas, sexuales y los WASP (Blancos Anglosajones Protestantes) políticamente correctos despertaron su conciencia política y racial en los años 60, y desde entonces tienen la peregrina idea de que el ser humano cambia según el color, la preferencia sexual y la doctrina política, y que ese cambio es lo que define el valor de la literatura. Éste es el resultado de los estudios culturales que vinieron a hacer desaparecer la

enseñanza de la literatura inglesa, la literatura comparada y la literatura de otros pueblos. Como los profesores resentidos son mayoría en las universidades anglosajonas, han destruido el amor, el placer por la lectura, y lo han sustituido por el compromiso ideológico. Qué absurdo. (Harold Bloom, 1995: 11)

Aún en la actualidad, la discusión persiste al interior de la academia, y hablar de cuestiones de género o diversidad sexual como objeto de estudio puede convertirse fácilmente en un punto polémico y vulnerable. Sin embargo, la propuesta que aquí se presenta seguirá la línea de los estudios de la diversidad sexual con un enfoque de género, evitando caer en críticas o postulados que sean producto de una euforia reivindicativa, como bien dice Antonio Marquet:

¿Tal paradoja responde al hecho de que no existe una palabra (un término que no sea vejatorio, o que pertenezca al orden médico) que nombre esa diversidad sexual de la que el dramaturgo y poeta es representante? ¿Se debe acaso a una concesión hecha al espectador mexicano de los años cuarenta? Poner en escena cómo un homosexual se decide a serlo, dejando de lado a la familia y en general los preceptos de la sociedad, sin mencionarlo directamente, es a la vez una forma temeraria de manifestarse (dada la homofobia persecutoria de una moral heteronormativa que pretendía transformarse en estética revolucionaria-nacionalista

única) y una forma que temporiza. Si bien es preciso plantear las paradojas de la estrategia creativa de Villaurrutia no es menos necesario el plantear que un estudio genérico, de esta naturaleza se ve atrapado, a su vez, en una paradoja: por un lado, si no se menciona la dinámica homosexual que anima la producción de Villaurrutia, se corre el riesgo de pasar por alto la lógica misma que lo estructura, el meollo de su aliento poético. ¿Tendría validez un estudio que sin mencionar la homosexualidad adoptara la parcialidad heteronormativa, y por lo tanto se volviera superficial y prejuiciado? Por el contrario, si se menciona, se corre el riesgo de reducir lo que caracteriza esta obra mecánicamente a la homosexualidad. Al estudiar la producción homosexual hay que optar entre el silenciamiento (que está al servicio de la coartada esteticista para la que el arte carece de género, y afirma que sólo hay un Arte, sin sexo) y un discurso ghettoizante que a la postre podría resultar reduccionista. Por mi parte, he optado por una lectura cómplice, por practicar una crítica *gay* que no tiene temor en ser (des)calificada de proselitismo. (Marquet, 2004: 92)

Ahora bien la diversidad en la investigación de la homosexualidad en términos positivos, de revalorización y de rescate, tuvo cabida con el surgimiento de los movimientos de liberación homosexual tras los disturbios de Stonewall en 1969.

De tal manera que los estudios *gays* reflejaron los esfuerzos de un colectivo por reivindicar los textos literarios, los fenómenos de la contracultura y las narrativas históricas que habían permanecido ocultas o sido reprimidas por la crítica institucional.

En este tipo de trabajos críticos han sido otorgadas varias categorías para tratar la inscripción de la homosexualidad en textos y, así mismo, reivindicar aspectos de la vida *gay*: el afeminamiento, lo amanerado, las *drag queen*, lo homoérotico, la unión entre hombres, la homo-sociabilidad; términos que no sólo han sido empleados en textos de temática sexo-diversa, sino pueden hallar registro en textos detractores. En este mismo canal puedo decir que se instauró aquello que llamo la teoría de la homofobia, que dio origen a los conceptos de pánico paranoico y homofobia interiorizada.

La línea de la teoría *gay* surge pues, con la finalidad de exponer y hacer visible aquello que se encontraba en una negación continua e histórica. Los teóricos *gay* comenzaron a ocuparse de las cuestiones de género y sexualidad, y de qué manera se relacionan con la producción artística desde la individualidad, hasta lo social y lo político, así como sus repercusiones culturales, creando, así, una novísima y revolucionaria línea de estudio.

Las etiquetas y los estereotipos son los principales enemigos a vencer, uno de los primeros autores en comentar cómo es que los estereotipos tienen la función de ordenar el mundo a nuestro alrededor, fue el académico británico Richard Dyer (1982), quien apuntó que estos funcionan socialmente para establecer y mantener la supremacía del grupo dominante, marginando y

excluyendo a los grupos que consideran débiles o resultan ser una minoría (aparentemente): mujeres, personas de color, homosexuales, etc. De esta manera establecen oposiciones concretas entre los grupos sociales para mantener límites totalmente claros entre ellos.

Los estereotipos son introducidos en las obras de teatro mediante el uso de elementos iconográficos y sonoros. Los detalles visuales y auditivos sugeridos por el dramaturgo en las acotaciones o en los diálogos, pueden ser empleados para tipificar y hacer identificable o reconocible la que se considera como una conducta homo, por ejemplo cierta manera de vestir, algunos gestos, la decoración de un espacio, la música que escucha, etc. Dyer menciona cómo, en contraste con los significantes de raza o género, donde la diferencia es visible de manera inmediata, la homosexualidad no lo es en primera instancia, por tanto tiene que establecerse de manera visual para que sea percibida como inevitable y natural. La estereotipación iconográfica etiqueta al homo como diferente del heterosexual, marcando fuertes y claras diferencias entre ambas categorías.

Los estudios *gays*, al llamar la atención sobre el “homoerotismo”²⁶ del cuerpo masculino y sobre la representación homoerótica de personajes populares, revelan una masculinidad fragmentada y desnaturalizada, en la que los

²⁶El término “homoerotismo” se refiere a la tendencia social caracterizada por la presencia de emociones eróticas o deseos sexuales que se centran en una persona del mismo sexo. Este concepto tiene una estrecha relación con el concepto homosexualidad, aunque puede diferir de éste, ya que homoerótico hace referencia a una forma del deseo sexual que se enfoca hacia personas del mismo sexo, mientras que el concepto homosexualidad hace referencia a una identidad sexual u orientación sexual, cuya naturaleza implica la atracción sexual por personas del mismo sexo.

significantes de “varón” y “masculinidad” han perdido todo su valor, desenmascarando una crisis ideológica en la sociedad (falsamente) patriarcal.

La ideología y el activismo político de los frentes homosexuales se encuentran totalmente vinculados a esta línea teórica, ya que desde un principio estos abogaron por enfatizar la afirmación de una recién nacida identidad *gay*, estableciendo lo que la feminista estadounidense Diane Fuss (1989) llamó “política de identidad”, en que la persona basa su política en su sentido de identidad personal: *gay*, lesbiana, negro, mujer, etc., mediante el establecimiento de imágenes positivas que sirven para construir y promover una idea de comunidad con una identidad visible y unificada.

Con la llegada de nuevos tiempos aireados de reivindicación y visibilidad, surgió una nueva generación de activismo político homosexual. Así mismo el apropiamiento del término *gay* provocó que categorías marginales fueran empleadas en el discurso reivindicativo, haciendo posible la formación de un discurso opositor que hablase de sí mismo a partir de la adopción y el uso de las categorías que condenaban al comportamiento homo. Es así que en 1991 la feminista Teresa de Laurentis en su texto *Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities*, insta una nueva manera de acercarse a los estudios de temática sexo diversa, en el que enfatizaba su inconformidad con los estudios *gays* y *lésbicos*, bajo la premisa de negar el uso de cualquier tipo de etiqueta. La propuesta de Laurentis surge de su encuentro con los postulados del francés Michael Foucault, irrumpiendo con categorías que trazaron un antes y un después en el análisis y el estudio de la sexo-diversidad. Sin embargo la feminista se desvinculó de la teoría por ella desencadenada por juzgar que el

término “*queer*” había sido secuestrado por prácticas teóricas e incluso mercadológicas que la vaciaron de su contenido político.

[...] es sabido que dicha palabra fue usada como un medio de denominar de manera despectiva a homosexuales y lesbianas, siendo que algunos sectores decidieron usarla como una forma de orgullo contra las actitudes homofóbicas de las sociedades anglosajonas, así pues podríamos decir que esto dio el inicio de un movimiento bajo dicha denominación. Por lo que se intenta dar un sentido de rebeldía a la forma de autodenominarse, pues se enfrenta a la sociedad bajo sus mismos términos pero con un aire de orgullo y defensa de su condición despreciada ante los ojos de los “normales”. Bajo dicha apropiación se genera el discurso queer que comienza a cuestionar las identidades y categorías que varios movimientos usamos para la defensa de nuestros derechos, de nuestra forma de vida, de nuestras culturas tales como el género, la clase y la raza argumentando que no debemos usarlas porque finalmente son términos acuñados desde la experiencia histórica y opresiva de un sistema como el patriarcado, el colonialismo, el capitalismo y el racismo.

De manera que deberíamos diluir el ser hombre, el ser mujer, el ser indígena, el ser blanc@, el ser negr@, el ser

latin@ o europe@, el ser obrer@, el ser polític@, el ser proletari@ o burgués. En lugar de esto se propone una “hibridación” como una forma de resistencia contra la homogenización globalizante y se enaltece la individualidad con las múltiples variables y diferencias que implica donde la afinidad de intereses sustituya a la identidad.

Al respecto surgen las siguientes preguntas si ell@s marcaron el derecho de autodenominarse queer como una forma de respuesta a la homofobia del sistema ¿por qué a mí y a los pueblos indígenas ha de negársenos la posibilidad de autodenominarnos indígenas? Si finalmente el término “indígena” fue acuñado dentro de un sistema de opresión para diferenciar al hombre blanco europeo civilizado de nosotras y nosotros (situación similar a la apropiación del término queer), por lo tanto tengo y asumo el derecho de retomar la categoría para autodenominarme frente al sistema que intenta dominarme y que es racista, finalmente su acción es equivalente a la nuestra puesto que la palabra queer también deviene de un sistema homofóbico y se inserta su acción en dicho sistema.

[...]Por otra parte, intentar proponer una hibridación con la desaparición de las identidades so pretexto de ir en contra de las tendencias homogenizadoras ¿acaso no

implica en el fondo lo mismo? [...] la identidad a diferencia de lo que los queer piensan no sólo implica un ámbito de la vida, pues el ser indígena no representa sólo un aspecto de mi vida, representa mi vida, nuestra vida: la forma de vivir y concebir a la vida, la historia de mi pueblo, nuestra cultura, nuestra relación con el entorno en que vivimos y nos desarrollamos, con la madre tierra, la forma de relacionarnos entre nosotras y nosotros mismos.

[...]Si la teoría queer y sus seguidores pretenden que me deshaga de mi identidad como indígena y como mujer puedo con toda razón decirles: ustedes son un arma del sistema, una corriente ideológica que promueve la globalización, la herramienta de la homogenización pues como menciona Susana López los queer cumplen la función final de penetrar los cuerpos marginados hasta: legitimarlos y anexarlos a las mismas instituciones que forman los pilares del dispositivo de sexualidad. Para los queer la vida personal está sexualizada, y también lo está la política y la economía, y ellos no la desexualizan, sino que proponen otra alternativa sexualizada a lo que ya existe. No se produce por lo tanto, una ruptura real, sino que esa alternativa se incorpora a la scientia sexuali.

(Declaración de una mujer indígena, 2010)

No así es necesario que apuntemos que el terreno que ha ganado el movimiento LGBTTTTI trajo consigo un concepto que se suma a los antes mencionados, el concepto de *visibilidad*. No resulta factible ni práctico en efectos de investigación el quedarnos con conceptos que si bien fueron de vital importancia en un momento histórico preciso, hoy empiezan a perder vigencia frente a las producciones que surgen de las nuevas generaciones.

Lo anterior no significa que tengamos que realizar un estudio eufórico desde estas nuevas líneas de pensamiento, pero tampoco implica el olvido de un negro pasado. A diferencia de los estudios *queer* que han querido apropiarse como los únicos capaces de entender la producción homo, el estudio que aquí se presenta pretende analizar dichos materiales desde diferentes ópticas, atendiendo a los discursos que se hallaban vigentes en el momento de su elaboración.

Incluso puede postularse que la paranoia puede estar sólo en la mirada que lee. Algunas apropiaciones homosexuales pueden ser ejemplos de esto. De hecho estas propuestas de *ver homosexualidad donde no la hay*, sigue siendo parte de la paranoia general de ciertas lecturas homosexuales. A la fuerza insistimos.

(Mira, 2002:77)

Los investigadores de lo *queer* en su afán de reivindicación han conseguido que esa mal entendida reapropiación del discurso de la que tanto habló Foucault, orille a una falta de memoria histórica por parte de algunos de sus

seguidores. Puedo atreverme a afirmar incluso que la herramienta *queer* tiene un trasfondo de manipulación perversa, ya que intenta hacernos olvidar un pasado doloroso, cuya existencia es innegable.

Las personas que promueven la teoría *queer*- mujeres en su mayoría- no son necesariamente veteranas luchadoras por los Derechos Civiles de los años sesenta y tampoco creen firmemente en una política basada en un sólido concepto de identidad, ni en la defensa de las minorías.

(Rodrigo Andrés, 2007: 30)

Pero será necesario que el estudioso de lo *homo* tenga una clara consciencia y tome en cuenta a los movimientos de liberación y la lucha política por parte del colectivo LGBTTTTI o por el contrario, éstos como disciplina académica pueden existir sin vínculos estructurales que los unan a la lucha política a favor de *gays* y lesbianas (J. Escoffier, 1990: 40). Como reza un viejo dicho: la vela ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbre, no podemos negar la existencia de lo *homo* en tiempos pasados, pero del mismo modo no podemos caer en la afirmación extrema de relacionar el concepto que hoy día tenemos de éste con las épocas pasadas.

El trabajo elaborado por Rodrigo Andrés es un gran acierto en el terreno de los estudios en torno a lo *homo*, sin embargo difiero en ciertos aspectos respecto a su investigación. Para empezar, es cierto que el construccionismo presenta graves fallas e incongruencias, pero no debemos olvidar que al ser individuos que formamos parte de una sociedad, afortunada y lamentablemente también

nos adscribimos a los conceptos y categorías que de ella emanan, pudiendo o no estar de acuerdo con ellos. De allí que lo homo resulte como un constructo social. En oposición total a lo planteado por Andrés, no podemos otorgar valores y categorías que surgen de nuestra realidad actual a conductas que se vivieron en otros tiempos, bajo lineamientos que, si bien hoy resultan obsoletos, caducos, y que parten de presupuestos condenatorios e insultantes, eran vigentes y tenían un peso fuerte en la forma de vivir lo *homo*.

Al investigador y al lector modernos corresponde interpretar el mensaje transmitido por esos documentos. Sus voces nos llegan de épocas muy lejanas, de sistemas y valores que han dejado de existir, de códigos y signos que ya no podemos descifrar. En la medida de lo posible, tratemos de mirar, tanto a las artes escénicas como a los artistas que las crearon y a las autoridades que las reglamentaron desde una la óptica de su propia época. El pasado- recordemos- es un “país extraño”, y no es correcto juzgarlo con los criterios de nuestra época. Tomemos de nuestro siglo los instrumentos y el conocimiento para analizarlo, pero acerquémonos intentando comprender sus mecanismos y su dinámica particular, única e irrepetible. De los aciertos o los fracasos, la lógica o la desmesura, la inteligencia o la ridiculez de censores, denunciadores o censurados, de la inutilidad final de los esfuerzos por normar la creatividad y

restringir el vuelo de la imaginación, y de la manera en que escenario y censura se entrelazaron e incidieron entre sí, nos hablarán los documentos con su propia voz, en su propio y característico lenguaje.

(Maya Ramos Smith, 2000: solapa)

Cierto es que el construccionismo presenta graves fallas e inconsistencias, así como terribles contradicciones, pero la respuesta tampoco la encontramos en un esencialismo radical, si bien la naturaleza del comportamiento *homo* se encuentra ligada a los orígenes mismos de la especie humana, la manera en que los individuos expresan y viven dicha orientación, más allá de su evidente existencia, se ve regulada por su contexto social. No por ello niego la existencia de la conducta *homo* en el pasado, ni pretendo imposibilitar la escritura de una historia de la homosexualidad.

En cuanto a las teorías psicoanalíticas, intentaron explicar los orígenes de la homosexualidad, para lograr un mejor entendimiento de la identidad. En los postulados de Sigmund Freud la homosexualidad se deja de considerar como una patología pero pasa a entenderse como una perversión de la sexualidad humana:

Si bien es cierto que Freud describe el homoerotismo como prototipo de «perversión», conviene añadir, en honor a la verdad, que para él sólo el coito genital heterosexual está exento de «desviaciones»: incluso la *fellatio* heterosexual es clasificada por Freud entre las

«desviaciones respecto a la meta sexual» y constituye en último término un acto «perverso». (Mieli, 1979:42)

De manera que los elementos que brinda la teoría psicoanalítica no serán considerados para la propuesta que aquí se presenta, pues si en efecto, una realidad del comportamiento sexual humano es que éste se califica desde las categorías morales de lo normal y lo perverso, el juicio que se emita respecto a tal o cual conducta dependerá siempre de los parámetros que se establezcan en un determinado momento histórico.

Para Mira (1994) la homosexualidad no sólo se enuncia como categoría marginal, sino incluso como una categoría fundamentalmente negativa y perversa, y es sobre todo un discurso, ya que:

Al hablar de homosexualidad, lo primero que debemos estudiar es en qué términos se enuncia, en qué términos se representa y por qué se representa en esos términos, a quién beneficia que así se haga. (*Mira, 1994: 12*)

Ahora bien, la enunciación es sólo una de las manifestaciones de lo *homo*, y si el trabajo de Mira se centra en la enunciación homosexual en las obras de teatro, el nuestro busca abarcar aún más y estudiar lo *homo* desde su presentación, ya que dicho término incluye las categorías de enunciación y representación. Recordemos que en el teatro en ocasiones cobran mucho más significado los silencios, y aquello que se muestra a través de un gesto o el uso de un objeto, que aquello que se dice.

Si bien es cierto que los conceptos de homofobia y clóset/armario estuvieron presentes durante largo tiempo en relación a lo homo, ya sea desde su elaboración, la crítica o la censura, no podemos establecer a estos como los ejes absolutos para su estudio, es por ello que:

A través de esta serie de discursos institucionales se da sentido a la homosexualidad en significados y valores, centrándose en dos estructuras ideológicas que le dan un sentido cultural concreto: la estructura de la homofobia, de gran rendimiento en nuestra cultura, y la estructura del armario como conjunto de enunciados que contribuyen a consolidarla como secreto a voces, algo que debe permanecer oculto, pero acerca de lo cual todo pretende saberse. (*Ibid.*: 13)

De tal manera que debemos considerar la visibilidad reivindicativa del colectivo *gay*, así mismo al emplear el término homo, nuestro terreno de estudio se amplía al considerar a todas aquellas prácticas y manifestaciones que surgieron tras los movimientos de liberación, incluyendo aquellas de las que aún no sabemos de su existencia, sea porque aún no se gestan o porque no han salido a la luz, sin olvidar la memoria histórica de una comunidad agredida, perseguida, prohibida que por centurias se encontró en las tinieblas. Por tanto no puedo llamar, como Mira lo hace, enunciación paranoica a la producción homosexual, ya que la paranoia es un concepto empleado por la psiquiatría para nombrar un estado de salud mental que se caracteriza por la presencia

de delirios autorreferentes, lo que convierte a ésta en una categoría patológica, cuando:

Es evidente, de todos modos que la neurosis que nos aflige a nosotros, homosexuales manifiestos, depende también y sobre todo de la persecución social (real) que estamos obligados a sufrir precisamente porque somos gay. (Cfr. Mieli, 1979: 38)

Sin embargo, la lucha por el reconocimiento y la visibilidad de la homosexualidad, ha llevado a la creación de trabajos artísticos y de investigación eufóricamente excesivos y que a toda costa han tratado de buscar marcas de lo *homo*. Un hecho innegable es que toda producción artística está cargada de significados personales, mismos que provienen de las vivencias y las circunstancias del autor, pero ¿qué hubiese pasado si Federico García Lorca no hubiera hecho visible su homosexualidad, acaso tendríamos puestas en escena cargadas de elementos sígnicos *homo*, como la propuesta escénica de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en una adaptación hecha por el director peruano Antonio Díaz Florían en la sala *Espada de Madera* en Madrid?

El problema es que se da por sentado que, una vez sabemos que Lorca era homosexual, ya sabemos en qué consistía su homosexualidad. Olvidamos que la homosexualidad no es, no puede ser, un significado fijo, unívoco; hay pocas cosas que unan a los homosexuales

(no, ni siquiera las prácticas sexuales; quizá sólo quizá, el deseo homoerótico, que a su vez significa cosas distintas, para gente distinta). (Mira, 2002: 329)

Si bien está claro, y como ya mencionamos que las obras pueden considerarse como un reflejo del propio artista, en las únicas obras en las que Lorca hace explícita la presencia de la homosexualidad son en *El público* (1930) y *Comedia sin título* (1936). La obra *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que en su origen estaba pensada para teatro de títeres, tiene un referente real en los pliegos de ciegos del siglo XIX. Aunque la obra habla de la imposibilidad del amor, o el amor no correspondido, el viejo verde de Lorca es tomado del viejo verde de las aleluyas del siglo XIX. Díaz Florián explica que el empleo de la palabra “viejo” en los textos del andaluz es sinónimo de homosexualidad. Más allá de la veracidad de dicho postulado, la imagen que emplea el director teatral es burda y estereotipada. De tal manera que presenta a un Perlimplín como el reflejo directo del dramaturgo y lo desdobra en tres facetas: la del joven poeta, el homosexual y el viejo. Pero para representar la homosexualidad de Don Perlimplín recurre al burdo artificio del travestismo, a manera de vedette, del personaje haciendo que, una vez más, la presentación de la homosexualidad se realice bajo el estereotipo y el cliché.

Es cierto que existen tantas lecturas como lectores haya en el mundo, pero la labor del investigador es, en todo caso, ser sensato y objetivo, analizando a detalle, justificando y respaldando teóricamente sus postulados, es por ello que sin afán de satanizar propuestas como las de Díaz Florián, la propuesta de la

poética homo busca brindar una herramienta equilibrada para las nuevas líneas de investigación, ya que:

En las nuevas vertientes más radicales del feminismo se corre el riesgo, como ha advertido Raman Selden, «de ir a parar, por un camino diferente, a la misma posición ocupada por los machistas»(1993:154-155). Y ese mismo riesgo se corre cuando se insiste continuamente en que sólo una mujer puede hablar de mujeres y, por tanto escribir sobre ellas.[...] De todos modos las teorías feministas que parecen estar más bien encaminadas son aquellas que suponen, para decirlo con Celia Amorós, «apelación al *buen sentido* de la humanidad» (1997:377)

(cfr. Viñas Piquer, 2002: 554)

Apelando a ese *buen sentido*, la investigación que aquí presentamos y fundamentalmente la propuesta de la “Poética Homo” intenta ser una herramienta útil para el investigador que decida acercarse a dicha temática, proporcionando una serie de categorías que pueden encontrarse en las obras teatrales y que permitirán una objetiva clasificación de las mismas, ya que coloquialmente hoy día no existe una clara diferencia entre los términos *gay*, homosexual, homoérotico, heterocurioso, etc., y si sumamos las estrategias de *marketing*, seguiremos encontrando trabajos, como el volumen de *Teatro gay* a cargo de Tomás Urtusástegui, en donde se da cabida a obras llenas de estereotipos y homofobia. Si bien un lector/espectador no especializado no

tiene porqué interesarse en si una obra trata de tal o cual tema, ya que debido a su uso para él existe una palabra que lo engloba todo (*gay*), el investigador o el académico sí tiene la tarea de emplear correctamente un vocabulario preciso, que además existe.

2.3 Brevísimo esbozo de la historia de lo *homo* en México

La homosexualidad -como cualquier otra conducta sexual– no tiene esencia sino historia.

José Joaquín Blanco.

Un pueblo que no conoce su historia no puede comprender el presente ni construir el porvenir.

Helmut Kohl.

Toda esperanza de encontrar respuestas verdaderamente diferentes de las hegemónicas reside en la memoria de los pueblos que han sido capaces de sostener su identidad como tales.

Néstor Ganduglia

No se sabe con exactitud en dónde tuvo su origen la homosexualidad, empero creo que tanto esta como otro tipo de manifestaciones de la sexualidad del animal humano, aparecieron desde el mismo momento en que hubo más de dos seres humanos sobre la faz de la tierra. De tal manera que, con base en estudios antropológicos, se puede afirmar que la homosexualidad es una

constante universal de la cultura y se ha observado su presencia tanto en pueblos primitivos como en otros altamente desarrollados.

En el curso del siglo XX la homosexualidad apareció como una identidad específica, deliberada y auto-consciente, que se delimitó por sus integrantes en tanto formación distinta y separada de la cultura predominante, sin embargo la identidad es un proceso dinámico, histórico, cambiante. No es lo mismo ser homosexual en el siglo XVI bajo la normativa de la Santa Inquisición que serlo en el siglo XXI en plena globalización. Los individuos *homo* han tenido que aprender a sobrevivir dentro de estos sistemas y generar formas de resistencia contra las tendencias homogenizadoras. Es por ello que a diferencia de los teóricos *queer* creemos de vital importancia hacer un breve recuento de la historia de lo *homo* en México.

2.4 Con jota de joto: memoria histórica de la homosexualidad en México.

Ser *homo* y entenderse como parte de una comunidad, para poder construir una identidad, no es un camino fácil y, cabe decirlo, mucho menos grato. La historia de lo *homo* que en México conocemos o que nos han presentado nos resulta lejana y es posible que no se llegué a sentir como algo que nos pertenece. En la cultura mexicana cuando lo homo intenta echar la vista atrás para encontrar antecedentes próximos a su identidad nacional, encontramos que son pocos los rastros de una diversidad sexual visible que haya contribuido a la construcción de las identidades sexuales del México actual.

Cada vez que se intentan encontrar referentes de lo *homo* en la historia de México, no se halla un camino sobre el cual dirigir nuestros pasos, de manera que la única salida posible es acudir a los nombres de grandes personajes en la historia universal, mismos que en casos puntuales contribuyeron a construir y definir lo homo, tanto en la época como en el territorio en que vivieron.

En México parece que la presencia de lo homo se limita al siglo XX, antes del famoso baile de los 41 en 1901, del que hablaremos luego, se encuentra en el vacío o simple y arbitrariamente se borró; hablar de ello se reduce, pues, al grupo de los *contemporáneos*, a las figuras de Salvador Novo, Elías Nandino, pasando por Carlos Monsiváis, quien a pesar de haber escrito y luchado por la liberación sexual, así como por la equidad de género, nunca aceptó

públicamente su homosexualidad²⁷, entre otros cuantos. Resultado, lo anterior, del rancio machismo en el que se encuentra anclada la cultura mexicana; la alta incidencia en crímenes por homofobia, el rechazo familiar y el estigma social, situaciones que han orillado a la sexo-diversidad a vivir en el anonimato o convertirse en un secreto a voces del que mientras no se oye, no existe.

Tal es el peso de la heteronormatividad y la figura del macho mexicano, que aún en pleno siglo XXI personajes de la esfera pública que han sido cuestionados por su orientación sexual lo niegan absolutamente, o en el mejor de los casos, como el cantante popular Juan Gabriel respondiera en una ocasión “dicen que lo que se ve no se pregunta, m’hijo”²⁸.

De la iglesia se sigue padeciendo su fuerte y arraigada influencia, así como estuvo en contra del pulque, del maíz, de los comunistas y socialistas, del matrimonio civil, del divorcio, del uso del condón, de la interrupción en el embarazo, lo está, en lo que aquí nos atañe, de la homosexualidad, lo homo, lo diferente.

Éste es México, en donde aún falta mucho por saber para hacer visible lo *homo*, la otredad, un México en donde nuestro deseo por ser reconocidos como somos y lo que somos ha llevado a incurrir en la adopción de políticas públicas y reformas absurdas, que no son sino la copia vil y hecha al vaporazo de sistemas extranjeros, ajenos a la realidad del pueblo mexicano. En la

²⁷Las noticias que se tienen sobre la homosexualidad de Carlos Monsiváis, “Monsi” para los cuates, llegaron a dominio público a través del chismorreo o las anécdotas contadas entre amigos en las tardes de café en el “Konditori”, famoso establecimiento de la Zona Rosa (territorio *gay friendly* en tierra de machos).

²⁸Entrevista realizada por el periodista Fernando del Rincón para el programa especial *La verdad de Juan Gabriel* de “Primer Impacto” en 2002.

desesperación de hacer escuchar el grito ahogado de la otredad, la visibilidad se hizo posible, es cierto, pero ¿a qué precio? Una visibilidad forzada, en la que se mostró una realidad innegable a un pueblo ciego y sordo.

La lucha por el reconocimiento de la diversidad sexual en los Estados Unidos o la aprobación del matrimonio igualitario en España es el resultado de décadas de lucha, siglos y siglos de recuperación de historia; pero los mexicanos, los mexicanos nos conformamos con la historia que nos han contado, nos deleitamos por el gusto de lo extranjero, y copiamos lo que “otros” han conseguido a fuerza de resistir y volver a levantarse; nosotros llegamos a hacernos visibles a golpe de mazo. Basta con acercarse a la prensa roja días antes o después de las marchas del “orgullo LGBTTTT”, en donde puede leerse que los crímenes por homofobia no han cesado, y eso tiene una respuesta: a mayor visibilidad en una cultura que no ha sido re-educada en el respeto como base de la tolerancia, en donde se impone el ser tolerantes “porque ya no queda de otra, sino nos chingan con sus leyecitas”²⁹, mayores son los crímenes por homofobia.

Ha llegado la hora de responder y ubicar el lugar que los fantasmas de lo homo han tenido en la historia mexicana, qué papel jugaron, si existieron manifestaciones sexo diversas en épocas pasadas, en fin, qué fue de ellos, quiénes fueron ellos; es momento de revolver los escombros, y visibilizar nuestro pasado, para comprender lo que hoy somos y así poder emprender la

²⁹Comentario de un asistente durante la XII Semana de la diversidad sexual del INAH en la ciudad San Luis Potosí, del 11 al 17 de mayo de 2013.

marcha de lo que queremos llegar a conseguir; es momento, pues, de descifrar el pasado para entender la homo-mexicanidad.

2.4.1 El México precolombino

Lo *homo* como práctica sexual ha existido a lo largo de la historia. Antes de la llegada de los españoles, en tierras mexicanas los indígenas creían en el principio de dualidad como eje rector de todo el universo, es así que los hombres que se sentían atraídos por hombres eran considerados frecuentemente como seres especiales, pues al relacionarlos con su concepción cosmogónica veían en ellos la integración de lo sagrado masculino y femenino, y creían que se encontraban dotados de poderes sobrenaturales, de modo que su presencia tenía un significado positivo en términos de buenos augurios (León Portila, 1956: 183-186). Así mismo, las prácticas “homoeróticas” y el travestismo formaron parte normal de la sociedad. En el imperio Azteca algunas tribus permitían que ciertos hombres asumieran el papel de mujer, sin necesidad de tener un esposo.

La mayoría de las noticias sobre los pueblos precolombinos provienen de las crónicas de la conquista de los españoles. Estos relatos deben tomarse con precaución, puesto que la acusación de sodomía era empleada para justificar la conquista, al igual que otras acusaciones reales o inventadas, como los sacrificios humanos, el canibalismo o la idolatría. Cabe señalar que tanto los defensores de los indígenas como sus detractores manipulaban la información

a su parecer, unos tratando de minimizar la incidencia de la sodomía y otros exagerando las historias, es así que resulta imposible hacerse una imagen adecuada de lo *homo* en el México precolombino.

Los mayas fueron relativamente tolerantes con las relaciones homoeróticas. Se tiene noticia de fiestas sexuales en esta cultura que incluían el sexo entre varones regulado y permitido bajo situaciones especiales, de manera que la práctica de la sodomía era una actividad regulada que no se podía ejercer libremente y a capricho de los individuos (H, Sigal, 2000: 100-108).

Los mexicas o aztecas eran extremadamente intolerantes con las relaciones sexuales entre varones, a pesar de que algunos de sus rituales públicos tenían tintes homoeróticos. Así, por ejemplo, rendían culto a la esencial Xochiquétzal, que bajo su aspecto masculino, con el nombre de Xochipilli, protegía la prostitución masculina y la homosexualidad.

La ley mexica castigaba a los *cuilontli* (*hombres que tenían sexo con hombres*) con la horca, así como el empalamiento para el hombre que desempeñaba el rol sexual activo y la extracción de las entrañas por el orificio anal para el pasivo (Iglesias Cabrera, 2014)

A pesar del puritanismo de los mexicas, las costumbres sexuales de los pueblos sometidos en el Imperio mexica variaban en gran medida. Por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo habla de sodomía entre las clases dirigentes, prostitución de jóvenes y travestismo en la zona de Veracruz:

Y además desto, eran los más dellos sométicos, en especial los que vivían en las costas y tierra caliente, en

tanta manera, que andaban vestidos en hábito de mujeres muchachos a ganar en aquel diabólico y abominable oficio. Pues comer carne humana, así como nosotros traemos vaca de las carnicerías; y tenían en todos los pueblos, de madera gruesa hechas a manera de casas, como jaulas, y en ellas metían a engordar muchos indios e indias y muchachos, y en estando gordos los sacrificaban y comían; y demás desto, las guerras que se daban unas provincias y pueblos a otros, y los que cautivaban y prendían los sacrificaban y comían. Pues tener excesos carnales hijos con madres, y hermanos con hermanas, y tíos con sobrinas, halláronse muchos que tenían este vicio desta torpedad.(Díaz del Castillo, 2014: CCVIII)

2.4.2 Lo *homo* en tiempos de la conquista y la colonia

El continente americano fue explorado durante los siglos XV y XVI, tiempos en que los conquistadores peninsulares, tanto españoles como portugueses, vivían su etapa de mayor intolerancia contra lo *homo*.

Muchos fueron los cronistas y exploradores que escribieron, no sólo de las riquezas encontradas en oro y plata, los nuevos y ricos frutos y animales que los alimentaron en su osada travesía, estos hombres también narraron las

costumbres de nuestros antecesores; y en sus largas crónicas y vastos libros anotaron y describieron las costumbres sexuales, entre ellas la práctica de la sodomía, “El Pecado Nefando” como era conocido en aquel entonces en la Europa que salía del Medioevo para entrar ya en el Renacimiento.

En 1497 los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, decretan una ley en la que por mandato real la persona de cualquier Estado, condición, preeminencia o dignidad a quien le fuese imputada la práctica del “pecado nefando” sería inmediatamente condenada a las llamas de la hoguera.

En una relación sobre los indígenas realizada en 1519 por el consejo de la villa de Veracruz para informar a Carlos I, atribuida a Hernán Cortés, se comenta que habían «*llegado a saber de cierto que son todos sodomitas y practican ese pecado abominable*» (Cortés, 1983: 36). En otro relato de un conquistador italiano anónimo se habla de que los hombres y mujeres de Pánuco adoran a un miembro masculino y han erigido falos en sus templos y plazas públicas para adorarlos: «*la multitud de métodos empleados por los hombres para satisfacer su vicio abominable [es] casi demasiado increíble como para ser creída. [...] el diablo contenido en sus ídolos les había poseído. Les había dado instrucciones de sacrificar a sus semejantes, extraer sus corazones y ofrecer los corazones, así como la sangre tomada de la lengua, las orejas, las piernas y los brazos, todo para los ídolos*» (*ibid.*:42). Finalmente comenta que «*todos los habitantes de Nueva España y aquellos de otras provincias adyacentes comían carne humana, todos practicaban comúnmente la sodomía y bebían en exceso*» (*idem*), Hernán Cortés comenzó con lo que sería la primera campaña

homofóbica en el continente, al declarar “sodomitas” a todos los mexicanos de la costa atlántica.

Lo *homo* poseía un alto contenido ritual en algunos lugares de México. Bernal Díaz del Castillo cuenta cómo en la ciudad de Cempoala los sacerdotes indígenas practicaban la castidad heterosexual pero no así las prácticas homoeróticas *“entre los indios está introducido este vicio de la sodomía debajo de especie de santidad, cada templo o adoratorio principal tiene un hombre o dos o más, según es el ídolo con estos, casi por vía de santidad y religión tienen, las fiestas y los días y los días principales su ayuntamiento carnal y torpe, especialmente los señores principales”* (Olivier, 2010: 56).

Los hombres que tenían relaciones sexuales con otros hombres fueron ferozmente perseguidos y ejecutados con la llegada del tribunal del Santo Oficio. La primera quema de sodomitas conocida en México fue en 1530, cuando ardió en la pira Caltzontzin por idolatría, sacrificio y sodomía. Aquellos que practicaran el “pecado nefando” podían ser fácilmente conducidos a la hoguera, tal fue la suerte que corrieron 14 homosexuales en 1658 (Garza Carvajal, 2002: 146).³⁰

Uno de los emblemas más importantes de la cultura colonial, no sólo en el ámbito de las letras, sino en la lucha de la diversidad sexual fue Juana de Asbaje, mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz, la “Décima Musa” es quizá uno de los emblemas con mayor relevancia, junto a Frida Kalho, en la

³⁰He aquí que dicho número tenga un alto contenido simbólico para la comunidad gay en México y fuese empleado para ser el nombre de uno de los centros nocturnos de mayor fama en el *ambiente* del Distrito Federal: “El Catorce”.

cultura *gay*, ya que se asume de ella su orientación sexual diversa. La susodicha había conseguido realizar sus estudios gracias a haberse travestido pues en esos tiempos la educación para las mujeres se hallaba restringida, además los rastros que podemos encontrar en su poesía no dejan mucho que cuestionar al respecto:

Yo, pues, mi adorada Filis,
que tu deidad reverencio,
que tu desdén idolatro
y que tu rigor venero:
[...]
Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo

(en Villena,2002:84)

En la *Gaceta de México* se informa de que en el mes de agosto de 1738 se dictó sentencia y ejecutó en la hoguera a dos indios culpables de “pecado nefando”, sus cenizas fueron sepultadas en el edificio de la cofradía de la misericordia. En la misma publicación pero del 20 de octubre de 1739 se tienen noticias de que el día 15 del mismo mes y año fue enviado a las llamas un “nefandista”, en su ejecución se encontraba presente su “cómplice” un menor de 12 años que fue quemado de la misma manera, pero en compañía de una burra que había servido para actos de bestialismo.

La administración colonial impuso las leyes y costumbres españolas sobre los pueblos indígenas, lo que, en el caso de la sodomía, fue facilitado por la existencia de leyes similares en el Imperio Azteca. Durante el Siglo de Oro, el crimen de sodomía era tratado y castigado de forma equivalente al de traición o de herejía, los dos crímenes más graves contra el Estado. Inicialmente la Inquisición estaba controlada por los obispos locales, como el arzobispo Juan de Zumárraga(1536-1543), del que un estudio de los casos juzgados muestra que la homosexualidad era una de las principales preocupaciones del tribunal. Los castigos para pecados sexuales solían ser multas, penitencia, humillación pública y latigazos en los casos más graves. En 1569 Felipe II crea oficialmente el tribunal de Ciudad de México, pero en el Virreinato de Nueva España solamente la justicia civil se encargaba de juzgar el “pecado nefando”.

2.4.1 El México Independiente

En 1821 México se independizó de España y comenzó una nueva etapa. Algunos investigadores han subrayado prácticas culturales, como la amistad y la “homosocialidad” de algunos grupos dirigentes del país, como el clero, el ejército, y los abogados, entre otros, que facilitaron el desarrollo de prácticas homoeróticas. El presidente Anastasio Bustamante, por ejemplo, solía contar con "caballeritos" o "favoritos" como edecanes, secretarios particulares, que vivían y viajaban con él por largas temporadas.

Así, a finales del siglo XIX ya se había formado en Ciudad de México una subcultura homosexual, similar a la existente en otras grandes ciudades de América como: Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana, Nueva York y Toronto. La obra del criminólogo Carlos Roumagnac (1904), por ejemplo, arroja detalles sobre prácticas homoeróticas en las cárceles del país.

Antes, durante y después de las guerras de reforma, la Iglesia Católica elevó los ideales en los que la castidad eran un bien necesario y el sexo sólo cumplía con una obligación reproductiva, para de esta manera hacer que la sociedad, mediante la intimidación, se condujera de manera moralmente respetable y virtuosa, ya que aquellos que se alejaban de la norma no merecían más que el repudio social.

Durante el periodo republicano las autoridades mexicanas se volvieron gradualmente más indulgentes. La reacción a las Leyes de Reforma del presidente Benito Juárez llevó al grupo conservador a buscar en Europa quien pudiera venir a tierras mexicanas y tomar las riendas del país. Es así que con la intervención francesa y la llegada de Maximiliano de Habsburgo, segundo emperador en la historia de México, se volvería a encauzar el orden, pero los conservadores no contaban con que Maximiliano era tan anticlerical y reformista como el Benemérito de las Américas. Aunque el gobierno francés fue de breve duración, se consiguió introducir el código penal francés (napoleónico), código surgido de la Revolución francesa que no menciona la sodomía, por lo que deja de ser delito. Sin embargo, en 1871 el nuevo Código Penal introdujo el «ataque a la moral y las buenas costumbres», una noción relativamente vaga cuya interpretación se dejó a la policía y los jueces y que

sería en adelante empleada contra los homosexuales (*vid.* Zavala Coronel, 1866)

2.4.2 México a principios del siglo XX

Bajo el régimen de la dictadura porfirista el escándalo más sonado de principios de siglo fue el llamado “baile de los cuarenta y un maricones”. El hecho se refiere a una redada realizada el 18 de noviembre de 1901, la redada en la calle de la Paz (hoy calle Ezequiel Montes). Se dio aviso a las autoridades de un baile bastante peculiar en el que 22 hombres estaban vestidos de varones,



Grabado de José Guadalupe Posada basados en los hechos descritos por la prensa (ca. 1901)

Figura 8.

pero 19 de ellos portaban vestimenta femenina. La prensa mexicana se regodeó con el acontecimiento,

pues a pesar de los intentos gubernamentales por tapar y silenciar “aquel asunto”, puesto que los detenidos pertenecían a las clases altas de la sociedad porfiriana y entre ellos se encontraba Don Ignacio de la Torre, yerno del mismísimo presidente el General Don Porfirio Díaz, es así que el número 41³¹ o 42 pasó a formar parte

³¹Hace aún muy pocos días
Que en la calle de la Paz,
Los gendarmes atisbaron
Un gran baile singular.
Cuarenta y un lagartijos
Disfrazados la mitad
De simpáticas muchachas
Bailaban como el que más.

de la cultura popular mexicana para referirse a los homosexuales, en el caso del 42 a los homosexuales pasivos.

La noche del domingo fue sorprendido por la policía, en una casa accesoria de la 4a. calle de la Paz, un baile que 41 hombres solos verificaban vestidos de mujer. Entre algunos de esos individuos fueron reconocidos los pollos que diariamente se ven pasar por Plateros. Éstos vestían elegantísimos trajes de señoras, llevaban pelucas, pechos postizos, aretes, choclos bordados y en las caras tenían pintadas grandes ojeras y chapas de color. Al saberse la noticia en los boulevares, se han dado toda clase de comentarios y se censura la conducta de dichos individuos. No damos a nuestros lectores más detalles por ser en sumo grado asquerosos.

(Hernández Cabrera, 2002)

Los vagos, rateros y afeminados que han sido enviados a Yucatán, no han sido consignados a los batallones del Ejército que operan en la campaña contra los indígenas

La otra mitad con su traje,
Es decir de masculinos,
Gozaban al estrechar
A los famosos jotos.
Vestidos de raso y seda
Al último figurín,
Con pelucas bien peinadas
Y moviéndose con chic.

Anónimo (Periódico Hoja Suelta publicado en 1901 a raíz del Baile de los 41, encontrado en *Archivo General de la Nación*)

mayas, sino a las obras públicas en las poblaciones conquistadas al enemigo común de la civilización.

(*El Popular*, 25 de noviembre de 1901)

El asunto tuvo tal impacto que desde entonces el número 41 es un tabú de la cultura popular mexicana, como indica el ensayista Francisco L. Urquizo:

En México el número 41 no tiene ninguna validez y es ofensivo para los mexicanos [...] La influencia de esa tradición es tal que hasta en lo oficial se pasa por alto el número 41. No hay en el ejército División, Regimiento o Batallón que lleve el número 41. Llegan hasta el 40 y de ahí se salta al 42. No hay nómina que tenga renglón 41. No hay en las nomenclaturas municipales casas que ostenten el número 41. Si acaso y no hay remedio, el 40 bis. No hay cuarto de hotel o de Sanatorio que tenga el número 41. Nadie cumple 41 años, de los 40 se salta hasta los 42. No hay automóvil que lleve placa 41, ni policía o agente que acepte ese guarismo.

(Urquizo en Hernández Cabrera, *ibid*)

En términos de prejuicio social, algunos homosexuales amanerados vivían en una situación aborrecible. Será hasta las postrimerías de la Revolución que los prejuicios lentamente comiencen a resquebrajarse. Es así que con los nuevos aires de libertad aparecen, de apoco, en la escena pública individuos homo que se jactan de llevar una vida homosexual, destaca aquí el grupo intelectual

“Contemporáneos”, entre los que destacan las personalidades de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elias Nandino, Carlos Pellicer³² y Porfirio Barba Jacob en las letras, mientras que en el ámbito pictórico encontramos a Manuel Rodríguez Lozano, Jesús Reyes Ferreira, Roberto Montenegro, Alfonso Michel y Agustín Lozano. Todos ellos representaron una sensibilidad distinta, así como una conducta que rompía con toda norma establecida, se percibió en todos ellos el fluir de lo europeo, el “decadentismo” que irrita en demasía, y sus modales finos fueron toda una provocación³³.

Los usos amorosos del joven Salvador Novo, siempre a contracorriente de las normas morales que proliferaron en aquellos años, permiten acercarse a un aspecto formativo de tal identidad homosexual: la idea del secreto y sus espacios clandestinos.

(González Rodríguez, 1988:24)

En los años veinte y treinta (la época de Frida Kalho) la homofobia se torna fundamental en la vida mexicana, todos detestan, desprecian o se compadecen de los homosexuales,

32

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos.
Que se cierre esa puerta
por donde campos, sol y rosas quieren vernos.

(Fragmento, Pellicer, 2002)

³³En una charla de café en Valle de Bravo en el Estado de México, el filósofo Jaime García Granados remembro los días en que Salvador Novo (Nalgador Sobo entre las locas apunta) se paseaba por las calles empedradas de Valle con taconazo alto y portando su abrigo y bastón.

José Clemente Orozco caricaturiza a la comunidad *homo* y la bautiza bajo el nombre de “Los Anales”, los enemigos del pueblo. Del mismo modo Antonio Ruíz “El Corso” pinta al óleo a “Los paranoicos” o las “Preciosas ridículas” (ambos despectivos para referirse a los *Contemporáneos*, incluidas Antonieta Rivas Palacios y Lupe Marín) (Fig 9).



Figura 9. “Los paranoicos” de Antonio Ruíz “El Corso”.

En los ámbitos políticos y militares corría un dicho popular que invitaba a “*acabar con los jotos*”³⁴ *aunque la patria se quede sin poetas*. Tal sentencia llevó a que el 31 de octubre de 1934 un grupo de intelectuales conservadores y reaccionarios (José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Rafael Muñoz, Mariano Silva y Aceves, Renato Leduc, Juan O’Gorman, Xavier Icaza, Francisco Urquiza, Emilio Abreu Gómez, Jesús Silva Herzog, Héctor Pérez Martínez y Julio Jiménez Rueda) solicitaran al Comité de Salud Pública que

³⁴Se refiere así a los homosexuales, en particular los muy afeminados, el término surge a raíz de que a finales del siglo XIX y principios del XX en la cárcel de Lecumberry en la Ciudad de México los acusados por sodomía eran encarcelados en la celda “J”.

ya que se intenta purificar la administración pública, se hagan extensivos sus acuerdos a los individuos de moralidad dudosa que están detentando puestos oficiales y los que, con sus actos afeminados, además de constituir un ejemplo punible, crean una atmósfera de corrupción que llega hasta el extremo de impedir el arraigo de las virtudes viriles en la juventud...

Si se combate la presencia del fanático, del reaccionario en las oficinas públicas, también debe combatirse la presencia del hermafrodita, incapaz de identificarse con los trabajos de la reforma social.

(apud Monsiváis, 1995:201)

Para los intelectuales homo la literatura se convirtió en su guarida, sin embargo su comportamiento y “descaro” les llevó a pagar un precio muy alto, la prohibición de sus obras fue lo menos que recibieron como castigo, a Jesús Reyes Ferreira lo expulsaron de Guadalajara, pero antes de marcharse tenía que barrer las calles de la ciudad; A Manuel Rodríguez Lozano le fue imputado el robo de unos cuadros de Durero. Pero si esto es lo que le pasaba a los protegidos (el caso de Novo), a los que gozaban de fama, qué habrá sido de aquellos que sin protección alguna sufrieron de vejaciones, golpizas mortales, violaciones, encarcelamientos y asesinatos a sangre fría.

2.4.3 Segunda mitad del siglo XX:

La nueva onda

Los movimientos culturales (sociales, políticos, económicos, etc.) que tuvieron lugar en los años sesenta y setenta son la punta de iceberg de lo que ahora podemos identificar como el “movimiento de liberación homosexual”. En México el movimiento estudiantil de 1968 marcó la historia mexicana y fue el parte aguas para hablar de un antes y un después de la matanza del 68. La juventud de aquellos años se hallaba fascinada por los logros de la Revolución en Cuba, los principios del “Che” se convirtieron en su estandarte, así mismo los movimientos de contracultura, el triunfo del feminismo y el nacimiento del orgullo *gay* en Estados Unidos y en Europa no se hicieron esperar y pronto llegaron a México.

De manera que comenzaron a tener arraigo formas de expresión que rompían con el peso de la rancia tradición mexicana, el triunfo del rock, el uso de psicotrópicos, los pantalones acampanados, las melenas, el adiós a los sostenes y las medias, es decir actitudes más sueltas, como bien dice la canción de Ana Belén y Víctor Manuel “aires de libertad”, el cuestionamiento a la autoridad convencional de los padres y el rechazo institucional eran los nuevos avatares de la juventud, no sólo mexicana sino internacional.

En 1971 el despido de un empleado de la cadena comercial *SEARS*, por motivos que hacían referencia a su conducta homosexual, fue el detonador que reunió al primer grupo de lesbianas y homosexuales, éstos comenzaron a

cuestionarse el porqué del estigma social, condenaron la homofobia y lucharon por sus derechos. Varios grupos de concientización y estudios políticos surgieron en los años venideros, y contaron con el respaldo de prominentes intelectuales como Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas (quien hizo pública su homosexualidad en 1973 durante un noticiario de alta audiencia), o Juan Jacobo Hernández, quien con el pasar de los años asumiría ser *gay* y lucharía por los derechos de la comunidad LGBTTTI.

En pocos años se habían fundado organizaciones pro-derechos de la diversidad sexual como “Sex-Pol” y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR). En un principio eran grupos que optaron por la discreción, pues una cosa era reunirse entre cuates y otra muy distinta asumir su orientación públicamente. Las razias comenzaron a ser episodios cotidianos, la mano dura del gobierno de Luis Echeverría se dejaba ver y sentir cada vez que alguien se atreviera a cuestionar el poder. Recordemos que fue Secretario de Gobernación durante el gobierno de Díaz Ordaz en 1968. Las redadas constantes siguieron siendo una amenaza para la comunidad homo, ya que a principios de 1975 una sola redada llevó al arresto y captura de 190 individuos (Lumsden, 1991: 82).

El grupo “LAMBDA de Liberación Homosexual” surge a fines de la década de los setentas y de a poco y con el paso del tiempo sustituirá al FHAR como grupo hegemónico de liberación y lucha por la diversidad, esto a causa de tener postulados más claros y ser más pragmático y coherente en sus propuestas.

El grupo minoritario fue el colectivo “OIKABETH”, pero de entre todos era quizá el que poseía una mayor ideología de política pública. Estaba constituido exclusivamente por lesbianas, a quienes les preocupaba crear un espacio bajo los ideales marxistas y socialistas, acusaban al FHAR de poseer una ideología falocéntrica y ser izquierdista pequeño burgués. Sin embargo, lo anterior no impidió que convergieran en manifestaciones culturales, la causa de ambos era la misma: la visibilidad de la naciente cultura LGBTTTI en México.

2.4.4 Orgullo Gay

En 1978 el FHAR escoge la manifestación anual del 26 junio en apoyo a la revolución cubana aprovechando el espacio para salir de manera pública. Tan solo un reducido grupo de miembros del grupo participaron y no en la forma en que los dirigentes de la agrupación esperaban. Pero el 2 de octubre de 1978 un contingente que no llegaba a los cincuenta individuos hizo acto de presencia en la marcha pública por la décima conmemoración luctuosa de la matanza estudiantil del 68. El contingente marchó, pero el grupo del partido comunista que no quería que se le relacionase con “esos desviados” hicieron espacio de 100 metros entre uno y otro, de manera que a la llegada a la plaza de las tres culturas en Tlaltelolco, se hizo evidente la homofobia de los rojos y los abucheos no se hicieron esperar, esa fue una batalla ganada para la causa.

Aún más osada fue la manifestación que tuvo lugar en mayo de 1980 en las instalaciones de la Policía de la Ciudad de México. En ésta se exigió que el jefe

del organismo, Arturo Durazo Moreno, diera fin a las redadas contra la comunidad LGBTTTTI en el Distrito Federal.

El movimiento de “gays” y lesbianas demostró su habilidad para captar la atención de los medios masivos de comunicación y a la larga para movilizar a miles de participantes en las manifestaciones. Por lo menos un partido, de línea socialista, los recibió con los brazos abiertos y les brindó su apoyo, pero poco tiempo después les fue retirado por razones políticas.

La reivindicación de derechos de los homo, con el apoyo del PRT, en la campaña de 1982, fue un fenómeno sin precedentes en la historia política nacional y la lucha por los derechos humanos y civiles, en un país en el que reconocer públicamente una orientación distinta a la heterosexual atentaba contra el sistema cultural mexicano.

A pesar del éxito de 1982, hacia 1984 el movimiento vive un fuerte estado de crisis. El protagonismo de los líderes, la politización, y el desinterés por la causa le llevaron poco a poco a la sepultura, se sumó la fuerte crisis económica y las medidas radicales del gobierno de Miguel de la Madrid. Por lo que bajo el temor y la amenaza de perder sus empleos los gays volvieron al closet. Al realizarse la marcha del orgullo gay en aquel año, la esperanza de una mayor legitimación del movimiento y la demanda por el esclarecimiento de asesinatos por homofobia se vino abajo cuando entre los líderes mostraron sus diferencias en pleno evento, el suceso alejó y desconcertó tanto a las bases como a quienes les apoyaban de manera indirecta. La atención se desvió de la violencia contra los homosexuales a la violencia entre homosexuales.

En los años subsecuentes la esperanza no murió; quizá el movimiento perdió credibilidad, y muchos militantes se alejaron de éste, pero la mayoría de sus líderes continuaron la lucha desde diversas trincheras: el teatro, la literatura, el cine, la plástica; continuaron siendo espacios de expresión, denuncia y demanda. Pero el declive del activismo no se debió únicamente a los incidentes del 84; en aquellos años la aparición y presencia del SIDA orilló volver al *ghetto*, a la auto segregación, y nuevamente al estigma y discriminación social.

Fue así que durante algún tiempo, la presencia pública más visible de la comunidad LGBTTTI en la Ciudad de México fue la revista *Macho Tips*, tal publicación se vendía en los puestos de periódico de las grandes ciudades y sirvió como medio para dar visibilidad a la otredad, y en cierto sentido legitimar la existencia de lo homo. Sus imágenes y contenido editorial de ninguna manera reflejaban la sexualidad de la mayoría de homo mexicanos, más bien intentaba adaptar esquemas de vida fuera del país y su discurso giraba en torno a las vanguardias en la moda. Pronto fue sustituida por la revista *Hermes*, pero lamentablemente el esquema y la fórmula comercial no varió demasiado, pese a ello ambas publicaciones abrieron una vía antes cerrada.

La década de los ochentas, con todo y sus altibajos, representó también una increíble oportunidad para la apertura de espacios, entre ellos resaltó “Calamo” organización fundada por antiguos miembros de LAMBDA. En ésta se ofrecía asesoría médica y legal de manera gratuita, y se reconocía además como un grupo doble AA. En combinación con el desaparecido bar mixto “9” en la zona

rosa, se organizaron los primeros eventos que concientizaban a la comunidad respecto a la pandemia del SIDA.

Es importante mencionar la labor de Xabier Lizarraga Cruchaga quien en conjunto con Armando Lamadrid, Luis González de Alba y Tito Vasconcelos, entre otros, fundan el Grupo Guerrilla Gay (GGG) en 1984 (y se mantiene a la fecha) teniendo como punto de reunión el bar “El taller” en zona rosa y del que González de Alba era socio:

La idea de sacar Guerrilla Gay, no como un grupo de servicio, sino de análisis, de autoanálisis, no de análisis psicológico sino, de análisis sociopolítico, sexo-político, de autocrítica y para sacudir a la propia población homosexual. Nuestra actividad ha sido más dirigida a sacudir a los propios homosexuales, que a tratar de sacudir a los heterosexuales; atacar la ignorancia y los prejuicios de los propios homosexuales.

(Entrevista a Xabier Lizarraga septiembre 1997)

En 1985 se crea el *Círculo Cultural Gay*, fundado por José María Covarrubias, quien había participado en la marcha del orgullo homosexual de 1972, junto con Nancy Cárdenas, Ricardo Regatzoni y Luis Zapata. Uno de los principales objetivos era impulsar la cultura *gay* en todas sus vertientes y en 1987 se realizó la *Primer Semana Cultural Gay* en el museo del Chopo, el evento comenzó en 1982 pero no fue sino cinco años después que tomó fuerza.

2.4.5 El arribo de lo *queer*, individualismo y política neoliberal.

La política neoliberal, y las nuevas libertades conseguidas en la década de los noventa y la primera década del nuevo milenio, llevó a sacar de la tumba la lucha por la visibilidad y aceptación de la sexo diversidad. Pero hay una notoria diferencia entre los motores que impulsaron a los movimientos de los años setentas en relación con el activismo *gay* de la actualidad. Hoy día, hay bastantes organizaciones civiles que luchan por los derechos de la comunidad LGBTTTI en México, sin embargo, un factor importante que sirvió para que el aumento de éstos fuera posible es la relación activismo-financiamiento, en el que al organizarse como una asociación civil libre de lucro es susceptible de recibir financiamientos del sector público o privado, para el desempeño de sus funciones. Algunos oportunistas vieron en ello la posibilidad de crecimiento personal: dinero, viajes, congresos; pero cuando se trata de recordar o hacer memoria parece que el desconocimiento y la ignorancia salen a flote. A pesar de vivir tiempos de modernidad tecnológica y contar con un medio tan importante como es la internet, para la transmisión de información, en donde a golpe de clic tenemos “toda la información del mundo”, los jóvenes homo mexicanos que acuden a las organizaciones desconocen su propia historia. En resumen, la lucha política se convirtió en un coto de poder (en todos sentidos) para la subsistencia de los individuos hallando en el activismo una manera de vivir.

Finalmente a causa de la apropiación del discurso *queer* en donde no tiene porqué haber etiquetas, se consigue que jamás se retome para el análisis el contexto histórico, político, social, económico, cultural pasado y actual, porque lo *queer* se queda en la subjetividad individual y su lucha personal en el ejercicio del deseo y del placer en afinidad con otros individuos que no comparten identidades, sólo la afinidad de prácticas sexuales no normativas.

Por tanto consideran que la organización colectiva es imposible y sin sentido, sólo se pretende reivindicar derechos individuales, no colectivos, reflejo fiel del neoliberalismo en la búsqueda y enaltecimiento del individuo por encima de las colectividades. Del mismo modo conduce a la fragmentación y el rompimiento de las resistencias y movimientos pues las identidades implican el reconocimiento de las comunidades, atacar por tanto a las identidades genera el ataque a éstas, a la organización, a los movimientos, a las luchas socio-político-económicas y culturales.

Así pues, la generación de la teoría *queer* contribuye a la generación de un saber que forma parte de los juegos de poder del sistema en el rompimiento de las comunidades e identidades. En fin la teoría *queer* se convierte en el arma ideológica neoliberal perfecta basada en la individualidad y el placer promoviendo además una forma mercantilizada de la sexualidad y se transforma así misma en aquello contra lo que lucha: una etiqueta.

3

POÉTICA

HOMO

«Es imposible decir cuál es la mejor interpretación de un texto, pero es posible decir cuáles son las equivocadas.» (Umberto Eco)

Los meros y otros peces, los delfines, los cisnes, los flamencos, los albatros, los pingüinos, los bisontes, las avestruces, los osos koalas, los orangutanes y otros monos, las mariposas y otros insectos y muchos más parientes nuestros del reino animal tienen relaciones homosexuales, hembra con hembra, macho con macho, por un rato o para siempre.

Menos mal que no son personas: se salvaron del manicomio.

Hasta el día de hoy del año 1990, la homosexualidad integró la lista de enfermedades mentales de la Organización Mundial de la Salud.

Eduardo Galeano

3.1 Homo: La temática sexo-diversa masculina en el teatro

Existe un teatro con temática gay, pero no estoy de acuerdo con esta clasificación [...] Porque se haría exclusivo de un ghetto; se trata simplemente de teatro.

Mariana Norandi

De una forma u otra las variantes sexuales han estado presentes en el teatro, pero aquella que nos interesa es la que manifiesta atracción y afectividad entre varones, lo referente a temática lésbica es un punto aparte que no puede estudiarse a la par del caso masculino, y aclaró que no es por entrar en un juego sexista, discriminatorio o misógino, sino porque ambos son terrenos que distan entre sí:

Es obvio que entre la sexualidad masculina y la femenina existen algunas diferencias y, por otra parte, han sido muchas las veces que he tenido que oír aquello de “los homosexuales son muy promiscuos”.

No. Promiscuo puede ser cualquiera: hombre, mujer, heterosexual, homosexual, transexual, o lo que sea. Pero lo que sí es cierto es que en la naturaleza sexual

masculina funcionan una serie de resortes, no sólo físicos, que se alejan bastante del comportamiento sexual femenino. Disociamos con más facilidad el deseo sexual y los sentimientos. Nuestro deseo es mucho más impulsivo y esto nos hace, a todas luces, diferentes respecto a las mujeres. Pero a todos los varones, no sólo a los homosexuales. (Nacho de Diego, 2010:13)

Si definir algo es apropiarse de ello, redefinirlo es apropiarse desde otro lugar. Nunca antes se había hablado de ello más abiertamente que hoy, pero mucho del vocabulario utilizado para referirse a la sexualidad tiene connotaciones (positivas para recompensar o negativas para castigar) asociadas a ciertos valores, cierto tipo de prácticas sexuales, ciertas orientaciones sexuales, cierto tipo de visión de las personas, los géneros y la sociedad.

Es innegable e indiscutible la presencia de lo homo en las obras de teatro, y esta debe interpretarse desde el reconocimiento de lo homo, desde su marginalidad, independientemente del género con que sea abordado el tema. Existen ciertas características que son inherentes a un grupo minoritario, pero creemos que no por ello debe convertirse en una expresión de ghetto:

He oído hablar de teatro gay, de cultura gay. Yo estoy un poco en contra de esto. Si hablamos de teatro gay tendríamos que hablar de teatro machista, de teatro ninfómano, de todas las actitudes sexuales o políticas que puede asumir el ser humano. No podemos formar otro ghetto

aparte con la cultura. El teatro es un reflejo de la vida y si en la vida hay núcleos de gente gay, si hay actitudes sexuales frente a la vida, el teatro lo registra, pero no por ello se convierte en teatro gay o teatro machista.

Lo que sí creo es que hay una lucha gay que puede utilizar el teatro como arma: pero es la lucha la que está usando al teatro y no por eso podemos decir que sea teatro gay.

(Liera, 1992)

Siguiendo la línea de Liera el actor y dramaturgo Javier Yépez opina que:

Es cierto que existe un teatro con tema gay, pero no estoy de acuerdo con esta clasificación. No puede considerarse un género chico. Porque se haría exclusivo de un ghetto; se trata simplemente de teatro. El teatro y el actor no deben ser un grupo selectivo, sino para cualquier persona. (Yépez en Norandi, 1999: 25)

Siguiendo estos presupuestos, Ramón Gutiérrez Chapa cree que:

Sí existe un teatro gay, y es aquel que trata de temas sobre la problemática homosexual, pero no necesariamente tiene que estar hecho por gays. Yo hago este tipo de teatro y no soy gay. Lo importante de este teatro es que trate la homosexualidad para hacer pensar y

concienciar al público sobre este asunto. (Gutiérrez Chapa en Norandi:25)

El arrebató eufórico por conseguir ser visibles ha conducido a algunos a defender la existencia de un teatro *gay* como es el caso del ex activista *gay*, ahora empresario, Tito Vasconcelos:

Yo creo que sí existe un teatro *gay*, y es el escrito, interpretado y dirigido por *gays*, y que trata estos asuntos. El teatro hecho por heterosexuales no se puede denominar así. (Vasconcelos *apud* Norandi:5)

Otra de las figuras emblemáticas del movimiento de liberación homosexual en México es Juan Jacobo Hernández, quien al respecto comenta:

Si hablas de teatro *gay* ¿hablarías también de un teatro heterosexual?:-No, porque teatro *gay* es teatro de minoría; como el teatro obrero y campesino. Hay teatro *gay* porque es innegable que existe una opresión en contra de los homosexuales; hay una estigmatización en contra de un sector que tiene que explorarse y a partir de eso disolverse socialmente ¿no?[...] Ahorita la categoría de teatro *gay* es necesaria; después tendrá que trascender su propia categoría.

(Hernández *apud* Pineda Baltasar, 1995:176)

Será pues necesario, antes de adentrarnos de lleno en los elementos que conforman la Poética homo dejar definido si es que en realidad existe el llamado teatro *gay*, o si es que debemos referirnos a éste como el teatro en el que se tematiza la sexo diversidad.

Partiendo de la premisa, en donde se concibe a la dimensión cultural como el “cúmulo de estructuras y manifestaciones de índole social, religiosa, literaria, artística, intelectual, etcétera, de una sociedad específica”; valdría la pena cuestionarse si la producción de cualquier obra artística –elaborada por un individuo cuya orientación sexual sea diferente a la heterosexual, o en su defecto, pensemos en la creación de cualquier obra que aborde la temática homosexual, escrita o no por un gay- fue pensada por su creador para ser apreciada y consumida, única y exclusivamente por el grupo humano que aparece involucrado en la temática (mujeres, judíos, homosexuales, clérigos, niños, presos políticos, etcétera). Razonar así limita la posibilidad y riqueza que trae consigo la obra artística. En este sentido la propuesta de una obra de arte (producción, recepción y crítica), es una idea que abarca y se dirige a “lo humano”, a “lo universal”, por lo tanto su valor, su clasificación, su lenguaje, debe ser juzgado, primordialmente, en función de su valor estético. (Segura Morales, 2007)

Una de las primeras antologías que se editaron bajo el título de “*gay plays*” (*obras gay*) fue la compilada por William Hoffman, autor de *As If* una de las primeras obras en tratar lo referente al tema del VIH/SIDA. Se publicó con el nombre “*Gay plays: the first collection*” (1979). En ella Hoffman menciona que el teatro toma una forma representativa dentro de los derechos de la liberación lésbico-gay, pero además, nos gustaría mencionar que sirvió, en general, a la comunidad LGBTTTI para manifestarse, hacerse visible, y documentar sus estilos de vida, así como su historia oculta, una historia llena de vejaciones, crímenes, en resumen, una historia llena de dolor. Para el neoyorkino, a través del teatro, se debe mostrar al heterosexual homófobo la otredad, por tanto, para este dramaturgo, el teatro *gay* es:

Un drama que se centra en la figura o figuras homosexuales, o donde la homosexualidad es un tema principal y no necesariamente escrito por un homosexual, ni para un público homosexual. (Hoffman, 1979: XXXI)

Otra postura sobre el denominado teatro *gay* es la de Richard Hall (1983), quien se propuso formular una poética sobre el “escenario teatral *gay*” a través de convertir la escena en el ventanal que muestra a *los otros*, de tal manera que se transforma en un escaparate para presentar en múltiples aspectos a la comunidad LGBTTTI, es así que las nuevas maneras de pensar vienen a redefinir la participación de los homosexuales en el arte (McNulty, 1993:13).

El dramaturgo cubano Pedro Monge Rafuls publica en la revista de teatro “OLLANTAY” el artículo “Notas incompletas sobre un teatro desconocido”, apunta:

El teatro gay estadounidense comienza a tomar fuerza cuando en 1968 *The boys in the band* de Mart Crowley (1935) irrumpe trayendo una mirada tragicómica sobre un grupo de maricas. En años posteriores a la obra de Crowley surgió un movimiento de teatro gay, escrito, dirigido y producido para homosexuales, puesto en escena especialmente para un público de la misma tendencia sexual. El fenómeno fue una respuesta al rechazo que sufría la comunidad por la sociedad dominante. La evolución no se hizo esperar, pues artísticamente es difícil aceptar una postura conceptual o estilística excluyente, establecedora de una frontera limitativa en lo concerniente a la construcción de formas dramáticas como fue en este caso del teatro gay. La reacción de apertura dio lugar al teatro de tema homosexual, donde se tratan situaciones relacionadas con la homosexualidad de una forma determinante para la obra; o en su defecto, tiene uno o más personajes cuya orientación sexual es esencial para la exposición de la situación y, naturalmente, concluyente para la acción, pero accesible a todos los públicos y artistas. Debemos

tener claro que más allá de peculiaridades específicas, la repercusión está e lo trascendental de la trama, en la credibilidad del complejo dramático que se presenta y en la creación de personajes humanos que logren trascender. Cuando esto sucede, se va más allá de la identidad del dramaturgo y/o la pieza; dejando de ser latinoamericana, angloamericana, europea, negra, feminista u homosexual, para convertirse en una buena obra de teatro. (Monge Rafuls,2007 :111-112)

Por otra parte Xavier Lizarraga Cruchaga antropólogo, físico y activista de los derechos *gay* en México, en una entrevista que me fue concedida durante la Semana de Diversidad Sexual, organizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, comenta lo siguiente:

Querido, el uso de etiquetas es necesario para la investigación, no se puede prescindir de ellas, pues a partir de ellas es que llegamos a señalar diferencias, por tanto a tu pregunta “si creo en la existencia de un teatro *gay*”, te puedo decir que es un bello ideal difícil de conseguir, sin embargo de existir tendría que ser un teatro escrito, dirigido, producido y visto por *gays*, es decir un producto artístico hecho 100 % por jotos y 100% visto por jotos (risas). En mi experiencia puedo decirte que he sido testigo de la existencia de este tipo de teatro con la

puesta en escena *El amor, la pasión y la pasta de dientes*, se logró.

No así, consideramos que a pesar de ser un teatro elaborado en su totalidad por y para *gays*, el producto artístico no deja de ser teatro, de tal manera que etiquetarlo así nos resulta aventurado y un tanto arriesgado, ya que en primer lugar tendríamos que tener la certeza de la orientación sexual de los creadores, así como de los asistentes, en segundo si es que dicha orientación es asumida con orgullo o se refugia en las apariencias o el closet.

Es así que para la elaboración de nuestra *Poética Homo* considero que los dos grandes géneros del teatro son la tragedia y la comedia, y de la mezcla de estos surgen nuevos subgéneros; pero los problemas sociales, los personajes y la historia solo pasarán a formar parte de la temática de la obra de teatro, pues lo homo, será considerado por nosotros como el tema electo por el dramaturgo para construir una obra teatral y tratar la temática sexo-diversa masculina.

3.2 MASCULINIDAD:

ROMPIENDO ESTEREOTIPOS

No existe una sola masculinidad, sino múltiples. Nos sólo varía con la época sino también con la clase social, la raza o la edad. Por ejemplo, hasta el siglo XVIII el hombre podía llorar en público, en el siguiente siglo, ese hecho podía poner en peligro su dignidad.

Margareth Mead

A la llegada del nuevo milenio, con los cambios mundiales a paso acelerado, el animal humano se debate entre la globalización, la fragmentación cultural y el surgimiento de distintas formas de individualismo, en donde la indagación sobre la Identidad cobra relevancia en la tarea de repensar los procesos de subjetivación y comprender las transformaciones de su identidad genérica, de modo que resulta imprescindible el acercarse a desmenuzar las formas en que se construye el sentido y la significación social que el hombre (como especie) tiene de sí mismo respecto a la cultura que lo circunda:

La identidad se conforma por las significaciones culturales aprendidas y por las creaciones que el sujeto realiza sobre su experiencia a partir de ellas, la complejidad cultural impacta la complejidad de la identidad.

(Lagarde, 1993: 35)

Partiré del hecho de que todo ser humano nace siendo hombre o mujer (salvo la excepción de los intersexuales) y que la designación del género, así como el asumirse como masculino o femenino, es el resultado circunstancial y de aprendizaje, o una construcción social que se forja a lo largo de la vida del individuo. Circunstancias que marcan el desarrollo del individuo antes de la procreación (*¡deseo que sea niño!*), durante el embarazo (*mira qué bonito traje azul para tu nene, por cierto ¿ya saben qué va a ser?*), en el parto (*¡felicidades, fue varoncito!*), durante su desarrollo (*No te gusta el fut porque eres marica, ve a jugar voli con las niñas*), hasta el día de su muerte (*¡mira nomás qué pena, se nos fue un gran hombre!*). El animal humano nace bajo un sexo, pero la designación genérica es el resultado educacional de la familia y su entorno.

Cuando un varón nace, tradicionalmente se le viste con color azul y su habitación es ornamentada con carros, balones o animales, como una forma de comenzar a entrenarlo a tener gustos por objetos y cosas diferentes a las mujeres. No es bien visto que use un color como el rosa, tener o sentir gusto por las muñecas o los peluches.

Olvidamos que un niño recién nacido no tiene prejuicios, que no distingue colores ni juguetes. Son las personas adultas quienes transmiten los prejuicios y valores en el hogar, según lo que consideramos correcto para cada sexo.

A los varones se les enseña desde pequeños que no deben llorar, frase recalcada frecuentemente por las mujeres del hogar al expresar equívocamente: “pareces vieja”, privándolos así de la necesidad de manifestar emociones y sentimientos a los demás miembros de la familia y de la sociedad a la que pertenecen, porque aprendieron que el llanto está destinado a las mujeres, y un hombre puede parecer cualquier cosa, menos femenino. De ser así, erróneamente se le asocia con una persona “débil y falta de carácter”.

(Guiza, 2010: 8)

La identidad sexual que asume la mayoría de los hombres (en culturas machistas) responde a un guión socialmente determinado que exagera las conductas más asociadas con la masculinidad tradicional, entre las que destacan la indiferencia, la prepotencia, el culto al pene, la obsesión por el orgasmo y las abundantes eyaculaciones, así como el tener múltiples parejas, a manera de reafirmarse como hombre en términos genéricos. Lo peligroso de este tipo de educación es que el parámetro principal para marcar la diferencia

entre “todo un hombre” y “el raro”, es el denigrar todo aquello que se perciba como femenino.

Más allá de los cambios en la sociedad, en la masculinidad y en la femineidad la ideología genérica patriarcal parece inalterada y vigente. Es la concepción a partir de la cual los grupos sociales y los particulares estructuran su identidad: se conciben a sí mismos, a sus actos, a sus sentires, a sus hechos y a los otros. Es una ideología fosilizada, porque expresa y sintetiza separaciones sociales inmutables. Se caracteriza porque cada género es irreductible en el otro: sus diferencias sociales son elaboradas subjetivamente como excluyentes y antagónicas por naturaleza.

(Lagarde,1993: 800-801)

Tratar lo masculino requiere necesariamente que se hable de lo femenino, debido a que el feminismo ha influido de una manera radical en el surgimiento de movimientos reivindicadores de la masculinidad, no en el sentido de movimientos de revancha, sino en el sentido de aprendizaje, y el rebelarse contra un modelo único de masculinidad que ha sido impuesto por una hegemonía dominante y que ha costado tanto a los hombres en lo individual o agrupados en minorías que han tratado de sacudirse dicho modelo sin renunciar a ser varones. La masculinidad como un estereotipo va unida siempre a determinadas cualidades, asociadas con la fuerza, la violencia, la

agresividad y la idea de que es necesario estar probando y probándose continuamente que se es hombre.

A las mujeres les fue permitido, mucho antes que a los hombres, explorar que no hay una sola forma de ser femenina, sino que hay diferentes formas de ser mujer, mientras que al sexo masculino se le encasilló en un único modelo de ser hombre. Es hasta la segunda mitad del siglo XX, a finales de la década de los setentas, que se han permitido y tolerado otras formas de ser de la masculinidad que son válidas. Esto se ha aprendido en gran parte de los movimientos feministas, pues fueron las féminas quienes tuvieron el valor de atreverse.

La identidad se torna compleja en la medida en que la relación entre sexo, sociedad y género entraron en conflicto. Esto a raíz de los cambios sociales, económicos, políticos, científicos y tecnológicos; pero en mayor medida el problema se hizo visible a causa del despertar y el impacto que en todos los órdenes de la vida social han tenido los movimientos de las minorías y relegados sociales (feministas, ecologistas, étnicos, homosexuales) y al reconocimiento como personas más allá de su sexo o de sus preferencias sexuales. Los mismos que pusieron en evidencia las tensiones, contradicciones y conflictos de la identidad cultural y de género, dejando al descubierto los presupuestos establecidos que se escondían detrás de rígidas etiquetas. Fue gracias a la defensa de las características y necesidades específicas como se cuestionó y puso en entredicho un duro sistema fuertemente anquilosado en una hegemonía en crisis: la cultura de la supremacía y del machismo determinada por el factor biológico en el que se nace, con pene o vagina:

[...]el sexo ciertamente hunde sus raíces en lo ‘biológico’ (modificable) a la par que muestra una evolución psicosocial (modificable), resultando como producto un sujeto necesariamente sexuado que ha de desarrollar (aprendiendo) su naturaleza biopsicosocial. Así pues, las dos realidades del sexo y del género son susceptibles de modificaciones y, para ambos, lo biológico y lo social se muestran en permanente y continua interacción. (Fernández, 1996: 37)

Es pues, condición *sine qua non* del animal humano, al asumirse como un ser social, la huella de una estructura jerárquica de relaciones de dominación que interviene en la construcción de la masculinidad y la feminidad, como expresiones de las que se desprende la identidad de género y sexual. A partir de los aportes del filósofo francés Michael Foucault (1986), resulta imposible pensar los procesos de construcción social fuera de las relaciones y estructuras de poder. Siendo así, que la identidad, como un proceso de subjetivación, que se construye a partir de las diferencias sexuales y los esquemas de género, no puede ser comprendida si no como identidad dominada entre relaciones de poder y lucha de sexos:

La Identidad Sexual es el proceso por el que cada persona se sabe perteneciente a un determinado grupo de adscripción sexual (el de varones, el de mujeres o el de personas ambiguas).

(Fernández, 1996: 237)

Y es así que la lucha por los derechos de la diversidad sexual rompió con toda clase de estereotipos, abriendo la brecha a la imaginación, los sueños y la construcción de nuevas posibilidades de ser hombre y de ser mujer, o lo que se quiera; y, con ello hizo, además, posible la apertura para que las nuevas generaciones tuvieran una amplia variedad de opciones en las que los individuos tienen la posibilidad de “ser”, y todo gracias a la deconstrucción del sexo-género, para acabar con viejas e impuestas identidades:

Si entendemos la identidad como un proceso complejo de interacción en cuya instancia psicológica interviene la experiencia, la subjetividad, la dinámica de una sociedad en rápidos y continuos cambios, donde interviene además la posibilidad de transformación de la codificación cultural; entonces vemos claro que se trata de un proceso que se relativiza, donde lo masculino/femenino son polos de un continuo entre los que transitan o se mueven otras formas de observarnos, reconocernos, percibirnos, sentirnos e identificarnos, que lejos de negarse entre estas dos formas de identidades congeladas, permiten a la persona (hombre o mujer), más allá de su realidad sexo/género, autoafirmarse en un abanico de posibilidades identitarias. En este sentido estaríamos hablando no de identidad (por cuanto no se trata de un estado, de una condición esencialista) sino de identidades, de masculinidades.

(Lagarde, 1993: 35)

3.3 ESTÉTICA CAMP O LA REPRESENTACIÓN DE LO HOMO

El siguiente es un concepto de difícil definición, para Judith Butler (1999) lo “camp” tiene una estrecha relación con la homosexualidad, ya que ésta comparte la estructura simbólica de la misma; es decir, dado que el homosexual construye o le es construida su identidad por la hegemonía, pronto aprende a eliminar el carácter fijo y esencial de dichas caracterizaciones, convirtiéndolas en meros estereotipos que no hay que tomar en serio; creando una oposición entre la heteronormatividad cultural imperante y las diversas identidades sexuales que se presentan como alternativas de esta.

Defino la sensibilidad homosexual como aquella energía creadora que refleja la conciencia de ser diferente de la mayor parte de la gente; una conciencia acrecida de determinadas complicaciones humanas del sentir que surge como resultado de la opresión social; en una palabra, una percepción del mundo teñida, conformada, dirigida y definida por el hecho de ser homosexual. [...]

El término “camp” designa a aquellos elementos que, en una persona, situación o actividad, se expresan o son creados por una sensibilidad homosexual. (Dyer, 1982; 96)

Es así que, lo camp se ve como una liberación de las restricciones e imposiciones de la heterosexualidad reglamentaria. La retórica camp puede ponerse al servicio de lo homo a través de estrategias de apropiación; su valor estratégico utiliza la ambigüedad para introducir significados homosexuales donde en principio no los había.

3.4 DINERO ROSA, O DEL CÓMO EL ACTIVISMO PASÓ A SER UNA CUESTIÓN EMPRESARIAL

Si al final quieres que aplaudan,
hazlo gay, hazlo gay, hazlo gay.
Ya sea en *Hamlet*, *Otelo* o *El Rey Lear*;
¡hazlo gay, hazlo gay, hazlo gay!
The Producers by Mel Brooks

Actualmente el activismo por el derecho de los homosexuales, sea activismo gay, o cualquiera de sus versiones (LGBTTTIQ...), atraviesa por una fuerte crisis, se ha llegado a un punto en que lo homo es “aceptado” por algunos sectores de la sociedad, no por una cuestión de valores humanos sino por una mera cuestión mercantil. Es así que, hoy día, la aparente aceptación y toda la visibilidad conseguida por el colectivo homo puede reducirse al concepto de “Pink Money”, o en castellano “Dinero Rosa”. El mercado se percató de que existe un sector ampliamente consumista y con un fuerte poder adquisitivo;

este sector, es el sector de la diversidad sexual, que por años estuvo marginado.

La economía global ha fijado la mirada en la comunidad LGBTTTIQ por representar un mercado creciente, próspero y sumamente sostenible. De tal manera que el poder económico del “dinero rosa” ha adquirido tintes positivos para la comunidad de la diversidad sexual, al crear una forma financiera de auto-identificación como colectivo en efervescencia. Es así que cada vez son más los comercios y destinos que se etiquetan como *gay friendly* (*amistosos con la diversidad*). De manera que la oferta económica hacia el mercado rosa se ha incrementado debido a la derrama económica que representa este sector, otrora prohibido, perseguido y penado. Esta fracción de la sociedad se suma al mercado emergente del “*Double Income No Kids*” (sueldo doble sin hijos), pues se trata de individuos que, al serles negada la posibilidad de paternidad o decidir no tener hijos, gastan su dinero en la satisfacción de sus intereses individuales.

El profesor de Marketing en la Escuela de Negocios de Quinnipiac University, Hamden, Connecticut, E.U.A, Blaine J. Branchik (2002), un experto en segmentación de mercado, apunta que este nicho económico, ha llevado un proceso de desarrollo que bien puede dividirse en tres etapas:

1. Etapa oculta antes de 1941;
2. Consolidación de la comunidad *gay* de 1941 a 1970
3. Afianzamiento, de 1970 hasta la actualidad.(Branchik, 2002: 86-97)

Para Branchik, los servicios y productos que se ofertan a la “comunidad gay” han ido paralelos a la evolución de los logros obtenidos en la historia del colectivo. Por tanto es posible encontrarnos en la primera etapa con la presencia de bares, casinos, prostíbulos y puntos de encuentro que se amparaban en la clandestinidad, ofreciendo servicios para la diversidad sexual, los mismos que se pueden rastrear en documentos oficiales que datan de 1890 en los registros policiales de las ciudades de Nueva York y San Francisco (*vid idem*).

Luego de la Segunda Guerra Mundial, con la salida de publicaciones gay, la revolución sexual y los disturbios de Stonewall, de a poco se ve fortalecido este sector y su lucha por ser visible va ganando terreno y se consolida una naciente cultura e identidad gay, que demanda espacios visibles de reunión.

La tercera etapa es considerada a partir de 1970 hasta nuestros días, ya que se ha visto un crecimiento exponencial de este sector; a la vez que se da la auto-aceptación de una identidad gay, se reconoce la presencia de estos individuos no solo como parte de la sociedad, sino como un potencial mercado a causa de su “buen nivel adquisitivo”³⁵ y su gran capacidad de compra. Con la aparición del VIH/SIDA se desarrollan servicios y productos, de alto costo, para atender las necesidades de los afectados (retrovirales) y no afectados por la enfermedad (condones).

³⁵Cabe aclarar que el considerar a la gente gay como económicamente poderosa es un estereotipo, y la razón de este es que simple y llanamente los individuos sexo-diversos, al ser privados de los derechos del matrimonio y la paternidad, generan una fuente de recursos que tienen que ser gastados, para satisfacer, en la mayoría de casos, necesidades individuales. Si bien una persona “gay” con un salario mínimo puede contribuir en los gastos de casa, no tiene la presión de sostener a una familia propia.

Nos interesa detenernos en este punto tan sutil, ya que, aunque no lo parezca, esta tendencia ha llevado a la creación de espectáculos o la puesta en escena de obras teatrales de un elevado coste y una pésima calidad artística, recurriendo a lo camp en su máxima expresión o abusando del desnudo fácil. Una lectura eufórica de *Hamlet* llevó a Tomaz Pandur a construir un espectáculo circense de una tragedia clásica del teatro isabelino, signos insostenibles, desnudos arbitrarios, y un Hamlet ambiguo, promiscuo e incestuoso, representado por Blanca Portillo en el teatro “El Matadero” de Madrid en febrero de 2009. La suma de estos elementos, componían lo que bien podría ser una franquicia del *Cirque du Soleil* y podía haberse llamado *el triunfo de la vanidad*, o *qué chicos tan guapos*, porque el *Hamlet* de Shakespeare se perdía en un mar rosa de opulencia y derroche de medios. (Figs. 10,11 y 12)



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

3.5 ¡LEVANTEMOS LA VOZ POR UN TEATRO SIN MÁSCARAS Y EN TIERRA FIRME!

HOMBRE 1.- (*Lentamente*) Tendré que darme
un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el
teatro bajo la arena.
Lorca, *El público*.

Como base para esta investigación, y la columna vertebral de la *Poética homo*, hemos considerado en todo momento el valioso trabajo del investigador español Alberto Mira Nouselles (2002) *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, al ser el primer trabajo de investigación académica que centra su objeto de estudio en la “presencia de la temática homosexual en el texto dramático” y que brinda algunas herramientas para el análisis crítico a este respecto.

Sin embargo, la propuesta de Mira presenta una serie de puntos que colocan, de nueva cuenta, al estudio teatral en una posición de desventaja y vulnerabilidad. Por un lado, el soporte teórico, en primera instancia, no logra desprenderse de la narratología; segundo, el principal soporte para la propuesta de análisis parte del ensayo realizado por Salvador Dalí en torno a la pintura del “Angelus” de Millet, de tal manera que el estudio del académico se limita a reducir el tratamiento de la homosexualidad en el marco de la paranoia y la estructura del armario. En tercer lugar, si el teatro por sí mismo brinda las

herramientas y las categorías para la construcción de un trabajo que refiera a la temática homo, en su investigación acude al sostén de ejemplos en su mayoría cinematográficos, cuando de lo que se habla es de teatro y en el teatro esta la respuesta.

3.6 REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN VS ENUNCIACIÓN

Es innegable que en el teatro se enuncia, sin embargo la enunciación entendida desde el estudio del discurso, dentro de la lingüística, se aleja bastante de la concepción y la concreción que han llevado a cabo los dramaturgos de lo homo. A diferencia de Mira, consideramos que lo homo en términos netamente teatrales se representa y en el hecho escénico se lleva a interpretación; por tanto cada vez que hablemos de lo homo, no nos referiremos a cómo se enuncia, sino a cómo es que esto se ve representado en las obras de teatro a través del diálogo y las acotaciones.

3.7 DEFENDER EL TEATRO CON EL TEATRO

Uno de los principales conceptos en el trabajo de Mira es el de paranoia. Para empezar nos gustaría establecer que en las obras anteriores a la década de los setentas no existía una paranoia sino una realidad que era la censura y la persecución castigada, es decir que si la paranoia es una enfermedad mental en la que el individuo se siente atacado y en constante peligro, para los dramaturgos que han trabajado lo *homo*, estas sensaciones son una realidad, por tanto no podemos generalizar y calificar con un concepto clínico hechos reales y contundentes.

El etiquetar a las obras teatrales de temática homo de paranoicas surge de un trabajo ensayístico realizado por Salvador Dalí en 1932, en torno a los pensamientos “paranoicos” que se desprendieron al observar el cuadro *Angelus* del artista francés Jean F. Millet pintado entre 1857 y 1859 (Fig. 13).



Figura 13.. *Angelus*, Jean F. Millet (1857-1859)

Sin embargo, consideramos que existe un trabajo pictórico del mismo Salvador Dalí, anterior a la interpretación que este hizo del Angelus, y que se aproxima más al teatro y a la condición de ocultar el deseo homosexual sin entrar en categorías patológicas. Nos referimos a la pintura fechada en 1927 “La miel es más dulce que la sangre” (Fig. 14), en la que el pintor plasma la cabeza de Federico García Lorca que duerme apacible con una mitad bajo la arena y otra saliendo de la mar, representación del conflicto que vivía el poeta a causa de su orientación sexual.



Figura 14. *La miel es más dulce que la sangre*, Salvador Dalí (1927).

Pero por qué recurrir a la pintura o a otras disciplinas en la búsqueda de un término que defina la situación del teatro de temática *homo*, cuando tenemos la respuesta en el mismo teatro. En la obra *El Público* de Lorca, se presenta precisamente el debate entre el teatro que se acostumbra y está permitido representar y todo aquel que se oculta a causa de su estigma y prohibición. En palabras del dramaturgo, existe un teatro al aire libre y otro bajo la arena.

En *El Público*, el personaje del Director tiene como fin el consumir encuentros felices que le ayuden a confirmar su identidad sexual, para así poder romper con el teatro que acostumbra a hacer: “el teatro al aire libre”. Un teatro construido en la base de las apariencias, tradicional y convencional, dando como resultado una manifestación artística de estética conformista, en la que la importancia de la obra de arte radica en guardar las formas. El encuentro con los caballos, representación simbólica de la efigie masculina, en particular el estereotipo de macho viril, conduce al Director a la aceptación de su identidad sexual y como consecuencia brindan a este el impulso, para poder representar el teatro que siente y desea, “el teatro bajo la arena”. Los encuentros entre el personaje de Elena y el Director son los que le paralizan. Elena encarna el antagonismo del Director y funge como símbolo detractor de la revolución teatral.

En este panorama, García Lorca se aproxima a la posición de Artaud (1938) ejemplo singular del vertiginoso descenso a las profundidades del yo que preconizaba André Breton. Para Artaud el problema de la condición humana debe quedar reducido al hombre en sí, y la experiencia esencial debe llevarla cada hombre hasta sus últimas consecuencias, en pos de la búsqueda de su

verdadera naturaleza. Por tanto, toda libertad verdadera tiene su génesis en la penumbra, en los rincones más profundos y oscuros del ser humano, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura (Artaud, 2005: 33).

La riqueza de *El público* es inagotable. La lectura que aquí se propone se centra en el proyecto imposible de que el teatro actúe como catalizador para despertar la naturaleza dionisiaca del ser humano. La imposibilidad de esta obra consiste en que su representación hasta las últimas consecuencias dejaría de ser representación para convertirse en otro tipo de acontecimiento: el “teatro bajo la arena”, que está mucho más cerca del ritual chamánico que del espectáculo. En ningún sitio como aquí el poeta consigue combinar la tradición mediterránea con una vuelta definitiva a la tragedia, junto al proyecto utópico “de igualar el arte a la vida”, tan propio de los movimientos vanguardistas de la época. Unos años más tarde Antonin Artaud explorará en París esta continuidad arte-vida a través del teatro de la “crueldad”. (Gómez, 2007)

Así pues, los fundamentos de Lorca no son de índole patológico, sino que parten de una realidad: la censura, prohibición y vejación de aquello que se presenta como diferente a lo “normalmente aceptable”. Para Lorca el teatro es “es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos

vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre”(García Lorca, 2015 [1934]).

3.8 SE HABLA DE LAS SOMBRAS

Uno de los grandes problemas al hablar de teatro homo es el caer fácilmente en la etiqueta de este como un teatro lleno de desnudos, promiscuidad, y relaciones tormentosas:

En primer lugar, para la institución crítica, el dramaturgo homosexual se caracteriza por construir imágenes predecibles: lo único que lo mueve a escribir es la representación (distorsionada) del deseo y las relaciones sexuales. Se presupone que el homosexual no puede ser otra cosa, cada hora y cada minuto, que «homosexual».

(Mira, 1994:100)

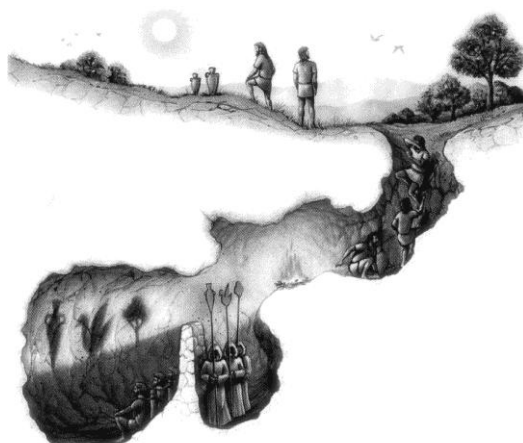


Figura 15. Representación gráfica del mito de la caverna.

En un principio nuestra intención era la de llevar a cabo una limpieza de la imagen de este tipo de obras, pero ahora podemos decir que, efectivamente, el teatro de temática homo acude constantemente a ese tipo de representaciones, no por una mera cuestión de morbo o de tipo comercial, como siempre se ha criticado y atacado; simplemente esta constante se presenta porque siempre se va a escribir sobre aquello que se conoce, baste recordar el mito de la caverna de Platón.³⁶

La alegoría platónica de la Caverna (Fig. 14), nos servirá entonces para establecer una relación paralela entre la verdad del individuo y la tematización homo en el teatro. Los hombres encadenados del mito clásico serán sustituidos por el individuo homo, las cadenas que apresan a este se traducen en la injuria y el discurso heteronormativo del que es víctima, mientras que la caverna se verá reemplazada por los lugares a los que el homo se ha visto orillado a acudir, así como aquellos en los que el mismo se ha *enghettato*, y las sombras que ve de el mundo que hay fuera de esa caverna, no serán sino las aspiraciones y las propias imágenes que han construido de él mismo y por tanto acepta como una realidad. Pasemos ahora a desarrollar cada uno de los elementos.

³⁶Platón describió un espacio cavernoso, en el cual se encontraba un grupo de hombres prisioneros desde su nacimiento por cadenas que les sujetan el cuello y las piernas de manera que únicamente podían mirar hacia la pared del fondo de la caverna sin poder girar la cabeza. Justo detrás de ellos, se hallaba un muro con un pasillo y, seguidamente y por orden de cercanía respecto de los hombres, una hoguera y la entrada de la cueva que da al exterior. Por el pasillo del muro circulaban hombres que llevaban consigo todo tipo de objetos cuyas sombras, gracias a la iluminación de la hoguera, se proyectaba en la pared que los prisioneros podían ver. Estos hombres encadenados consideran como verdad las sombras de los objetos. Debido a las circunstancias de su prisión se hallan condenados a tomar únicamente por ciertas todas y cada una de las sombras proyectadas ya que no pueden conocer nada de lo que acontece a sus espaldas.

3.9 CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE HOMO


Antes de abordar la construcción del personaje homo, será necesario definir lo que aquí entenderemos por personaje dramático:

[...] “artefacto” que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además, en la representación y que, a lo largo de ésta o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir el espectador o el lector; por eso digo, hay que resaltar el hecho de que la construcción del personaje tanto en la producción como en la recepción presupone ya, y se basa, en la categoría-todo intuitiva que se quiera del personaje como casi-persona, a la que remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo.[...]En el teatro el personaje es también[...] componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que significado sólo verbalmente, forma parte únicamente del contenido.[...] el personaje es el soporte de la acción dramática, concepto que ya definimos como lo que ocurre entre algunos personajes en determinados espacios durante algún tiempo ante y para un público; esto es, concibiendo

la acción, o sencillamente el drama, como el complejo que engloba a los cuatro “elementos” teatrales en sus interrelaciones. (García Barrientos, 2003:153-154)

En lo que respecta a la caracterización del personaje dramático, diremos que no es sino el resultado de la suma y combinación de los rasgos naturales (físicos y conductuales), psicológicos y culturales (morales, sociales, económicos, políticos, etc.) que le son atribuidos al momento de ser creado, y debemos puntualizar que ésta se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante de una época y cultura dadas (166).

En cuanto al personaje teatral atendiendo a la distancia temática (mundo real y la ficción), García Barrientos (2007) distingue entre los personajes *humanizados* (de talla humana), los *idealizados* (de naturaleza superior a la humana) y los *degradados* (de naturaleza inferior a la humana) (26). Por otra parte, Patrice Pavis (2002: 336) propone la siguiente escala de presentación del personaje teatral en relación al grado de realidad:

| | | | |
|--|------------------|-----------------------------------|---------------|
| Particular  General | Individuo | Hamlet | } Ejemplos |
| | Carácter | El misántropo | |
| | <i>Humor</i> | Sir Toby (<i>Twelfth Night</i>) | |
| | Actor | El enamorado | |
| | Papel | El celoso | |
| | Tipo | El soldado | |
| | <i>Condición</i> | El comerciante | |
| | Estereotipo | El criado pillo | |
| | Alegoría | La muerte | |
| | Arquetipo | El principio del placer | |
| | Actante | Búsqueda del beneficio | |

Es así que a partir de las lecturas de obras teatrales, y de presenciar puestas en escena, saltan ante nosotros gran cantidad de maneras en que puede ser presentado un personaje. Por tanto a las categorías planteadas por García Barrientos y Pavis, ofrecemos aquí algunas de esas posibilidades y otras que se suman a su propuesta; características que bien pueden caracterizar de manera parcial o total al personaje presentándose de forma:

- Actancial (El teatro en general, principalmente el teatro clásico griego y latino)
- Animalizada (Rituales, representación de fábulas)
- Vegetalizada o plantificada (Rituales, representación de fábulas)
- Fungificada (Representación de fábulas)
 - * Bacterias o virus, medicamentos (Acudí a una representación sobre el VIH/SIDA en el Primer encuentro de la Red de Jóvenes Positivos México en Colima)
- Mitificada (Tragedia)
- Divinizada (Tragedia, representaciones religiosas, pastorelas por ejemplo)
- Heroica/arquetipo Tragedia)
- Santificada (Loas, autos sacramentales)
- Demonizada (Loas, autos sacramentales)
- Tipificada (Teatro áureo, comedia de capa y espada)
- Idealizada (Drama neoclásico, drama romántico)
- Humanizada (Realismo, pieza, teatro en general)
- Estereotipada (Melodrama)

- Prototipo (Drama burgués)
- Robotizada (Teatro futurista)
- Cosificada (Teatro en general)
- Caricaturizada (Farsa)
- Cómica (Comedia)
- Ridiculizada (Comedia y farsa)
- Bestializada y monstruosa (Adaptación teatral de *Frankenstein*, o *Drácula*)
- Patologizada (Melodrama, pieza)
- Victimizada (Melodrama)
- Extraterrestre (Obras para niños)
- Fantasía (obras para niños)
- Histórica (Drama histórico)
- De “T”: Travesti, transexual, transgénero, tabú (Teatro de cabaret)
- Y las que se sumen...

Ahora bien, teniendo claro qué es el personaje dramático, podremos dar inicio con el estudio de la construcción del personaje homo. “Ser o no ser” es el dilema que tarde o temprano se presenta a toda persona con un gusto distinto al que señala la hegemonía. Aceptarlo, vivirlo y como consecuencia dejar atrás el armario, para asumirse plenamente como homosexual, bisexual, homoerótico, etc., es un proceso que cada quien vive a su manera. A lo largo de la historia del hombre han existido dos posiciones fundamentales para enfrentarse a la homofobia y la represión: de forma abierta o desde el abrigo del armario.

Cuando lo homo se vive dentro del armario es inevitable la negación; la persona no es capaz de reconocer aquello que lo hace diferente, siendo muy probable que se aíse, apareciendo sentimientos de confusión e ira, ya que su situación refleja el antagonismo de los estereotipos aceptados, a diferencia de lo que él es.

Viene después un proceso de negociación interna; puede aceptar la diferencia, pero quizá quiera vivir de acuerdo a los cánones establecidos para evitar la confrontación tanto interna como social y por tanto obtener la aceptación anhelada. Llega después el momento de la auto aceptación, etapa que representa el inicio de la resolución de la crisis de identidad. La persona está totalmente convencida y es consciente de su gusto, llegando a la capacidad de asumir las pérdidas personales y sociales que esto significa.

Cuando lo homo se vive fuera del armario, el individuo de cualquier manera tendrá que enfrentarse a la homofobia. Debe demostrar en todas las áreas que el ser diferente no es ninguna desventaja y puede pertenecer dignamente a este mundo como otra persona cualquiera.

Lo anterior es producto de los movimientos de liberación sexual, ya que antes de estos la representación de lo *homo* en el teatro se limitaba a la imagen que este tenía de sí mismo a partir de la construcción que los otros hacían de él, si la heteronorma marcaba que los homosexuales tenían que limitarse a ser estilistas así tenía que ser.

En el teatro se han empleado una amplia serie de signos visuales y auditivos que expresan lo homo, connotando las cualidades, estereotípicamente, relacionadas con ello. La construcción del personaje homo ha tenido entonces un marcado antes y después de los movimientos por la lucha de los derechos y la liberación de la diversidad sexual. Nos atrevemos a afirmar que a lo largo de la historia la representación del personaje homo se ha visto condicionada por la percepción que los otros tienen de él. Lo anterior llevó a Harold Beaver (1981) a plantear una idea sobre la cual puede articularse la tipología homosexual:

Beaver sugiere que, debido al tipo de desafío que la homosexualidad supone en nuestro sistema cultural, es necesario desarmar el poder transgresivo de la categoría, convirtiéndola en algo patético, risible y pueril (Mira; 1994; 129).

En un trabajo realizado en obras teatrales de Broadway entre 1950 y 1968, Donald Lee Loeffler cataloga, en 1975, en ocho las posibilidades en que un homosexual es representado teatralmente. Si bien las categorías de Loeffler se ciñen a un periodo de tiempo específico, pueden hallarse también en obras anteriores a esos años:

- 1) Empleo de un personaje homosexual para crear colorido local.
- 2) Uso del homosexual como personaje que no aparece en el escenario, aunque su homosexualidad puede tener gran importancia en el desarrollo de la trama.

- 3) El personaje que puede no ser identificado explícitamente como homosexual en la trama, pero ciertos gestos, actitudes y características hacen pertinente una lectura del mismo como homosexual.
- 4) El homosexual suicida.
- 5) El homosexual que intenta, y en ocasiones consigue curarse y convertirse en heterosexual.
- 6) El personaje homosexual puede aparecer como uno de los lados de un triángulo amoroso.
- 7) Personaje afirmando su identidad como homosexual, aunque tal afirmación rara vez parece invitar a una identificación por parte del público.
- 8) El homosexual que simplemente tiende a aparecer como un carácter risible: un auténtico amasijo de tópicos que van del narcisismo al afeminamiento o al camp. (Loeffler, 1975: 54)

A esta amplia lista de posibilidades sumamos dos que se escapan a Loeffler, por un lado la presencia del homosexual criminal (pederasta, asesino, ladrón), y por otro un tema que debido a su inexistencia en los tiempos en que el crítico realizó su clasificación no fue contemplado por este, nos referimos a la presencia del homosexual enfermo de SIDA a causa del VIH.

Las ocho posibilidades de inclusión de la homosexualidad, más la dos que aquí añadimos, fueron imágenes recurrentemente empleadas por los dramaturgos; sin embargo, el tratamiento y la representación del personaje homo tomó otro camino y dio un giro de tuerca, después de los movimientos de los años setentas. Es gracias a la lucha por la visibilidad que lo *homo* comenzó a representarse desde su propia realidad, creando un nuevo tipo de imágenes que parten de la construcción de una propia identidad, alejándose en algunos casos de los estereotipos creados por la hegemonía.

Se rompe pues, con una imagen estereotípica que limitaba lo homo al afeminamiento, la criminalidad y la enfermedad, por lo que aparecen en el teatro representaciones homo que provienen de las propias subculturas³⁷ desprendidas de esta variante. Si bien la clasificación de Loeffler se centra en el accionar del personaje homo, bien pueden encontrarse una nueva lista de características que tipifican al personaje homo³⁸:

- 1) Homo intelectual: se relacionan con su entorno a través de la cultura.
- 2) Artista homo: generalmente dedicado al mundo del arte, la moda, el cine, presumen la atracción por lo bohemio; junto con los *homo* intelectuales manifiestan aversión por el culto al cuerpo o las cosas triviales.

³⁷ Desde nuestro punto de vista subghettos.

³⁸ El activista español Enrique P. Sen publicó, en 2013, una guía de las diversas tribus del ambiente gay, con ilustraciones de Daniel Mainé.

- 3) Homo musculoso: su vida gira alrededor de su cuerpo y la belleza física.
- 4) Los osos: a este *subguetto* pertenecen los individuos de gran corpulencia y abundante vello, suelen proyectar una imagen de masculinidad tradicional, entre ellos existen subgrupos:
 - Cachorros: jóvenes con sobrepeso a los que apenas si les comienza a salir vello.
 - Musculosos: osos a los que les atrae el deporte y el gimnasio, cultivan el cuerpo respetando su gran talla.
 - Chubby: aquél que ya no es de talla grande sino cae en la obesidad.
- 5) Niño homo
- 6) Homo uniformados
- 7) Homo casado
- 8) Adolescente homo
- 9) El maduro homo.
- 10) El “viejo” homo.
- 11) Homo benetton: variedad de razas y culturas.
- 12) Homo adicto sexual.
- 13) Homo militante.

- 14) Homo de barrios bajos: Conocidos en España como bakalas, en México chacales. Generalmente no tienen inquietudes culturales, su fin es trabajar para tener dinero en la billetera, tienen una o varias mujeres, así mismo no se clasifican ni identifican con una orientación sexual en específico.
- 15) Homo empresario.
- 16) Homo solitario
- 17) El homo que es capaz de desarrollar cualquier oficio o profesión rompiendo con el estereotipo del “mariquita de estética”.
- 18) El personaje homoerótico.
- 19) El bisexual.
- 20) El heteroflexible: Aquél que puede mantener relaciones con otro hombre, casi siempre afeminado, sin perder su condición de hetero. En México a estos individuos se les califica como *mayates*.
- 21) El homo flexible: una extraña tendencia que se ha dado en algunos homo es probar con la heterosexualidad.
- 22) El homo étnico.

- 23) El homo histórico: personajes celebres de la historia, de los que se sospecha haber sido homo o se tiene la certeza de ello.
- 24) El homo frívolo: su vida gira alrededor de lo trivial.
- 25) Homo diva: se cree superior a los demás.
- 26) Homo consejero y buen amigo de la mujer.
- 27) El buen vecino.
- 28) El prostituto
- 29) El chichifo (en México aquél que disfruta de ayudas a cambio de favores sexuales que se quedan sólo en promesas)
- 30) El homo parafilico.
- 31) El homo con capacidades diferentes.
- 32) Homo clasista
- 33) Homo T (Travesti, transexual, transgénero)
- 34) Y las que se sumen.

Hay que decir también que, lamentablemente, lo *homo* al evitar el estereotipo hegemónico incurrió en el empleo de imágenes que poco a poco han ido adquiriendo la forma de estereotipo que, si bien su fin es el dar una imagen positiva de sí mismo, también han provocado la exclusión de cierto tipo de

homosexual que no se adscribe a un canon de belleza establecido ni a un modo de vida idílico.

Aunque en muchas ocasiones la caracterización física del personaje homo a manos del dramaturgo es escueta, en el momento del montaje, ya el mismo dramaturgo o cualquiera que lleve a cabo la labor de la puesta en escena, se encarga de presentar a este como símbolo de belleza y virtudes. Pero ¿acaso no existen *homos* que no se adscriban a un tipo de físico calificado como bello, hay *homos* que no han desarrollado una profesión y por tanto no han adquirido un status de vida acomodado viéndose en la necesidad de quedarse a vivir en casa de sus padres, haciéndose cargo de estos? La respuesta es sí, y es importante mencionarlo, ya que existe un punto medio entre las imágenes negativas que se han creado de lo homo y la idealización de un mundo *gay*.

3.10 LA CAVERNA: EMPLEO DEL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA TÉMÁTICA HOMO

El espacio es un atributo del poder, el tiempo de la seducción.

Roberto González Villareal

Al verse excluido y apartado de la vida cotidiana, el homo ha tenido la necesidad de encontrar espacios alternos, nacidos en muchas ocasiones de la clandestinidad para poder externar su gusto, es así que lo homo se apropia de lugares que catalogados de negatividad por la heteronorma se convierten en refugio y lugar de encuentro entre iguales: Páramos, desiertos, bosques, descampados, cementerios, cuartos oscuros, baños públicos, saunas, bares, cafés, graneros, gimnasio, etc., pasan a ser lugar de acción del *homo*. Las playas nudistas por ejemplo, tienen una estrecha relación con lo *homo*; aunque hoy día ha ido acrecentándose la asistencia de heterosexuales a estas, en sus orígenes el nudismo fue calificado de un acto impúdico y negativo, y al homo, al ser portador de la etiqueta de enfermo o anormal, no le importa sumarse la de exhibicionista, mientras que para un padre o futuro padre de familia heterosexual este tipo de conducta representa una condena social.

Gracias a la impudicia o la tradición del no-tener-nada-que-perder, los homosexuales instituyen zonas de

estridencia y provocación que, en rigor, son los primeros espacios de resistencia. (Monsiváis en Novo,1998:34)

[...] los gays se enclaustraron: formando comunidades egocéntricas, en espacios cerrados y altamente peligrosos.

[...]

LOS LUGARES DEL PLACER eran secretos. El silencio cubría los sitios de reunión, el peligro cercaba los márgenes, el goce de los marginales se encontraba en el sótano de lo social, en las zonas lúgubres de los barrios malditos y los hoteles nauseabundos, entre los miasmas deletéreos de la ciudad, más allá incluso, de los burdeles y los opiaros, en las sombras perversas de la ciudad.

EL DUELO de los signos, las señales enfrentadas y ambivalentes, vacías de sentido, cargadas de interrogación y de deseo: son el ligue gay: la nostalgia de la seducción. ¿Será o no será? ¿Querrá o no? Las expectativas silenciosas alteran el tiempo fatal de la pregunta, que a menudo se prorroga o se evita para retener la sensación del momento alucinado, del contacto interrumpido. Impulsados por el goce imaginario de la carne y la deliciosa cadena sincopada del peligro social y la represión policíaca, los gays se lanzan al vacío

superficial de los bares y las discos, a los espacios cerrados y densísimos de los cuartos de vapor, o la masa compacta e indiferente de las pistas de baile.

[...]

DEAMBULAN INCESANTEMENTE por el cuarto de vapor, recorren incansablemente los baños del cine o los andenes de cualquier estación del metro. Nunca se detienen, vuelven y regresan otra vez. Son capaces de todo. No los detiene ni el lugar ni la circunstancia. Miran siempre igual: afiebrados, aturdidos. Parece que siempre están deseosos, siempre insatisfechos, siempre dispuestos a responder al menor contacto, o a propiciar una satisfacción inmediata. Pueden hacerlo muchas veces, han sabido dosificar sus energías para soportar muchos encuentros consecutivos [en los sitios menos esperados].

(González Villareal, 2001:51,91, 97)

Es así que el empleo de espacios cerrados, ausentes cuando se trata de “lo que no debe ser mencionado”, son los lugares que encontró lo homo para expresarse y se manifiestan de forma patente en la escena para decir a grito de lucha: ¡Aquí estamos! ¡Así somos!.

Todo era a oscuras. Peligroso. Desolado...pero la liberación trajo la luz. Los lugares gays son ya conocidos.

Se sabe dónde están y dónde efectuar contactos más o menos seguros. La liberación construyó nuevos espacios, definió lugares apropiados y los integró a la geografía cosmopolita de la ciudad.

[...]

La obscenidad es el destino de un mundo de apariencias. Conforme avanza la liberación, todo se vuelve más visible. Los códigos se hacen más transparentes y progresivamente la mirada desaparece de la escena (quizá también desaparezca la escena, pues qué efecto de perspectiva existe en la libre movilidad de los acercamientos, en la indiscriminada rotación de los contactos: en la pantalla digitalizada del ligue).

Las zonas de contacto generan una luz insoportable. La visibilidad es tan completa que impide ver: ciega. Con la liberación y la constitución de zonas toleradas-bares, discos, cines-,el duelo de los signos se transforma en un ritual de la transparencia, de la obscenidad. ¿Qué intercambio visual es posible en unos baños donde la ostentación tiene que acudir al truco de la turbiedad del vapor para otorgarle a la mirada el placer fugaz del misterio? (Ibid., 63,97)

El teatro de temática *homo* abrió el camino para que los espacios, latentes en su mayoría, mencionados, comentados, salieran de las penumbras y vieran luz en la escena. De tal manera que la ciudad, espacio abierto y una isla de tolerancia en medio de la mar de rechazo, sirve como refugio para aquellos que desean y necesitan del anonimato en las grandes urbes:

Se entiende que uno de los principios estructuradores de las subjetividades gays y lesbianas consista en los medios para huir del ultraje y la violencia, que con frecuencia recurran a disimular lo que son a emigrar hacia climas más benignos.(Eribon, 2001; 55)

La liberación construyó el espacio gay. Delimitó zonas, lugares y terrenos. Cartografió el placer. Levantó monumentos e hizo guías, itinerarios y recorridos para todos, a todas horas y en todos los puntos cardinales. Hoy ya se sabe a dónde y cuándo ir. Cuáles son las características, los peligros y los placeres posibles.

La liberación deslindó a la ciudad. Edificó lugares seguros y se atrincheró en ellos. Fortificó los *guettos* y desde ahí proclamó orgullosa su particularidad, su diferencia y, a veces sus demandas.

(González Villarreal, 2001: 97-98)

Así se creó en la mentalidad *homo* una mitificación de la ciudad capital:

Esta mitología de la ciudad -y de la emigración a la ciudad- ha coexistido durante largo tiempo con una mitología más general del viaje y del exilio. (Eribon, 2001; 35)

La ciudad permite la visibilidad y representa la salvación, ya que nadie ignora la presencia de cafés, bares, sitios de encuentro, barrios *gays*, porque esta nueva forma de vida se encuentra en contacto constante con el conjunto urbano:

[...] 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. (William Foster, 2004: 306-307)

El símbolo de la ciudad como territorio de liberación puede encontrarse, por ejemplo, en *El eclipse* (1991) estrenada en 1990, de Carlos Olmos. La obra tiene la particularidad de confrontar a dos personajes, por un lado un *gay* de Ciudad de México, que ha llegado a un pequeño poblado porteño de la costa chiapaneca, para visitar a su amante, un homosexual de armario que tiene que vivir fingiendo ante su familia respecto a su orientación. Ante la presión familiar por parte de las mujeres de la casa, símbolo del matriarcado predominante en la cultura mexicana y que se disfraza de machismo, el joven costeño tiene que tomar una decisión que en definitiva cambiará el rumbo de su vida: huir del pueblo y vivir libremente en la ciudad o sacrificar lo que es para mantener un “orden familiar”.

Ahora bien, lo *homo* creó territorialidad, se apropió y re-apropió de espacios que le fueron prohibidos o negados, los antiguos terrenos donde lo *homo* era posible resurgieron como cines, spas, antros, cantinas, restaurantes, la nueva geografía social hizo que incluso emergieran condominios y colonias de exclusividad para la sexo-diversidad.

Para entender los mecanismos de lo *homo*, debemos partir del hecho de que la sensualidad masculina pertenece por completo al campo de lo visible, y a diferencia del misterio o la negación en el sexo femenino, el hombre, généricamente hablando, la manifiesta y exhibe, llegando al extremo de hacer gala de ella:

No hay que efectuar rodeos o atisbar parajes secretos para descubrir el ánimo sexual de los hombres: se despliega y anuncia su deseo sin recato.

(González Villarreal,2001:101)

Es así que lo *homo* encuentra en los Lugares Públicos y Privados de Intercambio Sexual (*LUPIS*), un *territorio natural de su sensualidad* (101). En el caso de los baños públicos y saunas, se trata de espacios cerrados, íntimos y privados en los que se puede expresar su deseo sexual, mismo que existe *sólo cuando se muestra y se comparte* (101) y es en estos espacios que el poder desaparece en un mar de redes simbólicas de la *solidaridad sensual*(103). El lugar que ocupan ambos espacios en la sociedad se encuentra en los márgenes de lo clandestino, ya que en su mayoría se sabe lo que allí sucede, pero en *México formalmente no existen*(101). Por tanto resulta mejor negar su

existencia porque en ese tipo de sitios orbita y se encuentra latente el deseo homoerótico.

Por lo general hay mucho movimiento en los baños. Hay vigilancia, pero eso no es obstáculo para ligar; es más, la mayoría de los chavos andan en combinación con la policía y con los judiciales para extorsionar a los incautos. Aun así, hay buena mercancía, se puede ligar pero con mucho cuidado. Lo emocionante de la situación “es mantenerse a la expectativa de que a uno lo puedan cachar. Eso es muy excitante.

Lo que hago cuando voy es cerrar la puerta (de los baños públicos) para que cuando llegue alguien, al rechinar, se oiga. Si está cerrada es que algo bueno puede ocurrir. Cuando es quincena hay muchos hombres y a veces todo se facilita, pues no hay vigilancia. Sea en la mañana, tarde o noche, siempre hay movimiento.

(Entrevista a joven de 19 años en zona rosa)

En *Baño Turco* (2003) de Jorge Sánchez de Tagle, una comedia con predominio de desnudo fácil y exhibicionismo mercantil, cinco personajes homo (bastante estereotipados) convergen en un baño de vapor, intercambiando la perspectiva de cada uno de ellos respecto a las relaciones sexo-afectivas y la soledad; sin embargo la fuerza que podría adquirir el tratamiento de lo homo, se ve eclipsada por los elementos arriba mencionados:

"Es una obra completamente divertida, desde que empiece la función hasta que termine no van a parar de reír, y claro, también hay mucho atractivo visual tanto para las mujeres como para el público gay que pudiese ir... Es muy importante que ahorita en los tiempos que estamos viviendo la gente se distraiga y se pueda reír y qué mejor que con el fenómeno que es el teatro, en que la gente se puede olvidar un poquito de sus problemas" [...]

“Independientemente de que se van a reír también pueden reflexionar de lo que es la soledad, qué es lo que orilla a un sector de la población a recurrir a este tipo de lugares que quizá sean un tanto clandestinos, porque son los baños de vapores, el Baño Turco... Hay cinco personajes que son estereotipos: el típico galán, un masajista, un típico gay que podía ser como 'la loquita', un gordito... todos se quedan encerrados en el Baño Turco por un temblor...” (Alejandro Medina *apud* Amao Cenicerros, 2008)

Pasemos pues a otro espacio, en la Ciudad de México los usuarios del metro que han tenido la oportunidad de viajar a otros países, se preguntan porqué en este servicio público no existían en las estaciones, hasta hace no más de seis años, baños públicos. Un colega me comentó en una de tantas charlas en zona rosa, que *en un inicio estaban contemplados, pero para evitar que se dieran el tipo de perversiones que acostumbran a hacer los putitos y llegar a lo*

que sucedía en los baños del metro de Londres o en el de París, ya no se hicieron.

Sin embargo el “sexo” se abre camino. El no haber construido los baños no evitó que el contacto homoerótico se diera. Y es así que nos encontramos con el espacio del metro. En México y en el mundo, es bien sabido que si se quiere ir de *cruising* (actividad para buscar sexo en lugares públicos) uno de los lugares en donde se encuentra la acción es en el metro, de tal manera que se creó todo un sistema de códigos para que los encuentros sexuales y el intercambio de placer sexual tuviera cabida y a esto se le conoce en el argot gay como *metrear*, entre *miraditas*, *guiños*, *ademanos*, *insinuaciones*; se trata de un lenguaje en el que las palabras no son necesarias, quien habla es el cuerpo (Montalvo Fuentes, 2013).

En la mayoría de las líneas, este espacio cerrado se encuentra ubicado en las últimas dos puertas del último vagón. En la línea verde olivo, que va de Universidad a Indios Verdes, se suma a demás el tercer vagón contando de la cabina hacia atrás. En la obra *La línea azul del metro (2008)* de Silvia Corona Piña, dramaturga y maestra de teatro de la Universidad Autónoma Metropolitana), se muestra el empleo que los homo han hecho de este servicio, entre muchas otras cosas más.

A diferencia de los baños y el metro, en el caso de los cines XXX en donde se proyectan películas de sexo heterosexual o lésbico, y en raras y contadas ocasiones algún filme de sexo entre varones, a causa de la poca o nula presencia de luz, se desdibujan los rostros y se permite un anonimato parcial,

los cuerpos se disfrazan, transformándolos en siluetas, en sombras, figuras que se entregan al placer entre la penumbra y el peligro:

En la oscuridad del cine aparecen los cuerpos ideales, los órganos soñados del placer más concentrado: el contacto. Un solo roce desata la pasión más encendida: la del imaginario. [...] El imaginario radical del deseo encuentra en la oscuridad de los cines el espacio adecuado para su trabajo cotidiano. Al amparo de la penumbra las señales son confusas y ambivalentes.. Nada es seguro, ni la aceptación del mensaje, ni el objeto de deseo. La oscuridad protege e invita, pero también descorazona y reprime. (González Villarreal: 105)

Si la oscuridad del cine despierta el deseo, en los cuartos oscuros *la tiniebla es excitante*(111) y el anonimato es total, aquí la invitación al placer es a ciegas, no se sabe cómo ni con quién, pero existe la certeza de que en estos sitios se encuentran múltiples sujetos que pasan a ser meros objetos sexuales, que se encuentran dispuestos a todo y para todo:

No hay límites interiores, porque los cuartos oscuros están cercados, como en los círculos mágicos que cercan de los poderes maléficos del exterior, y quedan al arbitrio de los poderes internos de los pasajeros del cuarto, o de los invocantes del conjuro gozoso. (111)

Cuarto oscuro (2008) de Julio César Reyes, es una comedia ligera que debido al tratamiento que hace de la sexo-diversidad masculina incurre en el cliché y el desnudo fácil, en la obra cinco personajes homo convergen en este punto de encuentro y por medio de parodias presentan diversas situaciones que se dan en este tipo de sitios.

Con la visibilidad se hizo posible la apertura de antros o discotecas en donde lo homo pudo manifestar abiertamente, y sin temores, su deseo. Pero a diferencia de los espacios antes mencionados, en las discos a causa de la presencia parcial de la luz, la competencia se hace patente, provocando así que se busquen maneras de resultar más atractivo ante las miradas expectantes del otro, de los otros; el baile es la excusa, el sexo y la satisfacción del placer punzante es el fin. Sin embargo, en estos espacios lo homo hizo gala de la discriminación que existe al interior del colectivo, en donde uno vale respecto a cómo se ve o de acuerdo a cuánto o qué posee:

Los sujetos se despojan de su identidad, de sus preocupaciones y definiciones, para adoptar el estatuto irónico del objeto y la apariencia pura del holograma las luces se superponen para crear una atmósfera calculada de efectos televisivos y espectaculares. [...] Las discos reorganizan el espacio lúdico y erótico de los encuentros, para volver a todos partícipes de una puesta en escena ensayada repetidamente, de un libreto desconocido pero fielmente realizado. [...] las identidades desaparecen - aunque sean las falsas- y aparecen los *looks*.

[...]

Hay una diferencia radical entre los encuentros de personas-característicos de las épocas anómicas- y los roces lumínicos del *look* y el holograma-característicos de la épocas diferentes-.Las discos semejan una transmisión televisada, con presencias digitales y fantasmas implosivos. La pasión desaparece, la intención decrece en la virtualidad de los encuentros y en la amenidad de un *videotape* reconocido.

[...]

Los individuos han triunfado sobre la alienación, pero no de esa forma heroica que todavía tienen las utopías sociales, sino de forma irónica: a través de la disolución de las esencias, de las profundidades, de la naturaleza.

(108-110)

El antro es llevado a escena, por citar un ejemplo, en *Giro negro* de Enrique Mijares espectáculo homoerótico en el que, a través del *vouyerismo* del espectador, se hace un recorrido por el Bar Albatros, un antro donde no existen fronteras entre el bien y el mal, en un entorno de pedofilia, drogas, sexo, promiscuidad, doble moral y todo lo que conlleva un mundo de bajos instintos.

Y la tecnología no se hizo esperar, los avances en este terreno permitieron la creación de espacios de encuentro en donde uno puede acceder a “aquello que

desea”: los chats, el ya en desuso *Messenger*, y el *facebook* en la actualidad, hicieron posible la realización del deseo con un servicio a la carta, pero el riesgo sigue allí, la protección y el amparo que brinda el anonimato de la pantalla, también es el arma que puede poner a los individuos homo en situaciones de riesgo, que en casos extremos les ha llegado a costar la vida:

El ser se multiplica en tantos chats y comunidades como su espíritu aventurero se lo indique, y la capacidad de su modem se lo permita. Por eso resultan ingenuos, por no decir ridículos, los llamados de algunos que “exigen” chatear con individuos reales, no con mentirosos.

[...]

Los chats son el laboratorio de invención de las identidades, el taller de construcción de tantos yo como comunidades virtuales aparezcan, el mejor lugar para el trabajo del imaginario colectivo y la multiplicación de existencias evanescentes. Una democracia *sui generis* basada en palabras sin sujeto, en la comunicación sin identidades y sin actores políticos o sociales, sólo partículas del deseo que dejan rastro en los monitores policromáticos o en las páginas de los favoritos del cibernauta. (113,114).

Muestra de ello la obra *En el chat (Risas al desnudo)* (2011), de Jorge Sánchez de Tagle, en la que el protagonista (personaje homo) se queda solo en casa y a

través de un chat invita a cuatro personajes homo, que al llegar a su encuentro no resultan ser lo que esperaba. Comedia que también acude al desnudo fácil como recurso de captación de público.

Ahora bien, de igual manera que la presentación de los espacios, el tiempo será sin lugar a dudas uno de los elementos que mayor peso tenga en el tratamiento de lo homo en el teatro, el tiempo lo es todo. A través del manejo de este, lo *homo* puede encontrar la historia que le fue negada, enterrada, enviada al olvido de los archivos de la memoria histórico-social, y por medio del teatro es que puede recrear y reconstruir su propia memoria, y así construir su identidad.

El tiempo para los *homo* es de vital importancia. Si en la niñez le fue negada la posibilidad de manifestar su deseo, ahora en tiempos de la liberación puede hacerlo y necesitará recuperar las horas, los días, los meses o los años que le fueron arrebatados. De allí la prisa, la efervescencia en la construcción de sus relaciones, no se puede perder el tiempo y si se perdió es imprescindible recuperarlo, a costa de lo que sea y como sea, los lugares no importan y solo el tiempo parece ser relevante.

El tiempo ausente se hace patente gracias al teatro. Wilde, Leonardo, el Caravaggio, reencuentran en la escena la vida que les fue cruelmente arrebatada. La posliberación es un momento paradójico que se apropia del tiempo, pero también de la visibilidad como posibilidad liberadora para evadir la fijación que lo homo tenía por encontrar espacios para hacer de su existencia algo posible.

3.11 LAS SOMBRAS: TRATAMIENTO TEMÁTICO DE LO HOMO

La principal preocupación del homo ha sido a lo largo de los tiempos la búsqueda de un amor realizado y verdadero, y a falta de este la construcción de relaciones estables y duraderas basadas en el principio de la amistad. Así, la amistad y el amor (conseguido, buscado, anhelado) serán los dos grandes temas dentro de la temática *homo*.

Cuando un individuo asume o descubre en sí una identidad homo, lo hace en el marco de un espíritu de pertenencia, teniendo idea de los costes de esa identidad, así como de sus beneficios. El individuo se puede sentir marginado, incomprendido e incluso excluido, no sólo en su entorno familiar, sino en la sociedad. Sin embargo, ingresa a una colectividad, ganando un sentido de pertenencia. Esta identidad, minoritaria, implica en muchos de los casos, comunidad e inclusive puede ser considerada motivo de orgullo.

Se desprende así otro tema: la familia. Para la familia heteronormativa, en la que el macho es el sostén familiar, lo homo se presenta como un fenómeno totalmente ajeno e incomprensible, que despierta temor a causa de la ignorancia sobre el tema. Así como el *homo* vive un proceso de aceptación, la familia se encontrará en el dilema que el individuo acaba de pasar: no sabe qué decir, ni cómo, ni a quién. A través del teatro se han puesto de manifiesto, además, otras maneras de construir una familia.

Un recurso bastante debatido es el recurso de lo sexual, el desnudo fácil, relaciones efímeras y espontáneas, *menages à trois*, relaciones sadomasoquistas, promiscuidad, etc. La reivindicación por la homosexualidad y la implementación del orgullo *gay* han llevado a defender fervientemente la postura de que el homosexual no es solo una máquina sexual, sin embargo aquí creemos lo contrario, si en el teatro se manifiesta constantemente este tipo de acciones y representaciones es porque seguramente existan y se vivan con más frecuencia de la que se cree.

Nostalgia y exceso, inocencia y perversión; los obsesos son las figuras limítrofes de la sexualidad, nuestros nuevos místicos. Ascetas espirituales, atletas del sexo y la indiferencia.

(González Villarreal; 2001: 92)

No queremos calificar al homo de un ser absoluta y exclusivamente sexual, pero sí queremos hacer hincapié en que ya sea por cultura, imposición o tradición, la figura masculina ha estado estrechamente relacionada con el terreno de lo sexual mientras que a la mujer se le ha condicionado al mundo sentimental:

Así pues, me resultaría más exacto decir que “los hombres somos promiscuos por naturaleza, no sólo los homosexuales”.

(de Diego, 2010; 24)

La pareja homo es muy diferente a las demás parejas. Una de las dificultades para su entendimiento es precisamente que ninguno de los parámetros de la pareja heteronormativa puede ser aplicado. La pareja entre hombres resulta más complicada y presenta mayores dificultades y retos, pues no se parece en nada a la pareja heterosexual, con su característico compromiso a largo plazo y su monogamia (por lo menos teórica y en el mundo occidental).

Dos hombres que establecen una relación sexual no necesariamente hablan de amor, ni se prometen fidelidad, ni piensan en ser monógamos, ni plantean un futuro en común. Tal vez la aplicación del término pareja no sea del todo funcional, pues las relaciones homo tienen en su mayoría reglas del juego muy distintas a las del modelo heterosexual:

La pareja homosexual tiene una libertad mucho mayor en su estilo de relacionarse: no está tan ligada a los modelos de comunicación hombre-mujer que limitan notablemente el entendimiento entre las parejas heterosexuales.

(Castañeda, 1999; 151)

Otro tema recurrente es el debate entre la juventud y la vejez. Todos consciente o inconscientemente tememos envejecer y más aún pensar que en algunos casos se deberán enfrentar en soledad los últimos años de vida, que cada vez serán más pesados por las limitaciones físicas que todos los seres humanos padecemos en este periodo, indistintamente de la orientación sexual que se tenga.

Para el individuo *homo* el temor se acrecienta, ya que todo hace apuntar hacia la soledad y el vacío, sin hijos, sin familia y, a veces, con la nostalgia de una pareja estable que nunca llegó o se fue primero:

[...] se trata de sujetos que no sólo tienen prácticas homoeróticas, sino que a partir de ellas quieren construir un universo simbólico que no se constriña al ejercicio sexual y tampoco a una pretendida edad dorada que fenece a los 35 años de edad. (Guerra, 2006)

Enfrentar la vejez es un proceso difícil para cualquier persona, pero ¿qué sucede cuando quien se enfrenta a la vejez es un individuo *homo*? Para las personas que llegan a la tercera edad resulta difícil adecuarse a nuevas circunstancias, demandando nuevas atenciones y servicios que no siempre se satisfacen adecuadamente. Se están dando cuenta de que, dentro del mundo *homo* y en el nuevo universo *gay*, la nueva identidad comercial los deja fuera. El novísimo mercado *gay* y los medios de comunicación, junto con la complicidad de la sociedad, los excluyen.

En la nueva identidad *gay* no caben los viejos: sólo los jóvenes. Dentro del ambiente hay discriminación por ser mayor, por pesar kilos de más de los que indica la norma estética, si no vistes de una forma determinada, etc.; dentro del ambiente está discriminado todo aquello que salga de un cliché que es la identidad de las muchas maneras que hay de vivir lo *homo*:

Los ancianos homosexuales sufren una doble discriminación, por ser *gays* para los que son homófobos y por ser viejos

dentro del mismo mundo gay que los trata con desprecio y desinterés. (Castro, 2009)

El homosexual que envejece y, aún más el homosexual de edad, son, a no dudarlo, objeto de las injurias más violentas, tanto más cuanto la mayoría de las veces son soezmente sarcásticas: la imagen del “viejo sarasa” (como la de la “vieja bollera”) como personaje ridículo o repulsivo es claramente uno de los fantasmas homófonos menos analizados y, sin embargo, de los más extendidos (incluso entre los propios homosexuales). (Eribon, 2001: 255)

A falta de relaciones duraderas y a causa de la no aceptación de la vejez, se suma a la lista de temas la presencia del prostituto o el joven acompañante, relación que en la mayoría de ocasiones girará en torno a la violencia, la sumisión y el chantaje, que puede desembocar en el homicidio como en *Un misterioso pacto* (1988) de Óscar Liera.

Un tema que habría que disociar del teatro con temática homo es la aparición del SIDA y la relación que por años se estableció entre la enfermedad y la homosexualidad. Las primeras obras que abordaron el tema, reflejaban la angustia y el miedo a una enfermedad nueva y desconocida, tal es el caso de *Sida... así es la vida* (1989) de William M. Hoffman, ya que la población más afectada por el virus fue la homosexual, pero así mismo fue la primera en organizarse y tomar conciencia de la enfermedad. De esta forma los homo recurrieron de nueva cuenta al teatro para defender su sexualidad como

derecho natural y libre de culpas. Colocando al SIDA en un plano estrictamente de salud y no en el plano moral en que la sociedad lo había ubicado.

Aún en la década de los noventa, contando con información más detallada y certera de la enfermedad, parece ser que a pocos les interesó plantear esta problemática; es así que surgieron obras superficiales respecto al tema, tales como *Mi noche con Diego (1996)*, que aborda el tema del SIDA y está dirigida a público homo y no homo, pero el dramaturgo Kevin Elliot recurrió al empleo del desnudo como recurso publicitario. Sin embargo, existen obras como *Un día nublado en casa del Sol* de Antonio Algarra, en donde se ponen de manifiesto momentos menos dolorosos sobre el homosexual que padece VIH, realizando la defensa de un modo nuevo de vivir.

La gran diferencia entre los textos teatrales anteriores a la reivindicación y los posteriores a esta, radica fundamentalmente en que estos últimos no pretenden buscar un porqué o una justificación de lo homo, o como es que esta identidad es aceptada y asimilada; la salida del armario, el conflicto familiar, los retos sociales, y la presentación frívola de lo homo quedará de lado para abrir camino a temas que directamente tienen que ver con la peculiar y particular forma de vivir lo homo.

3.12 CÓDIGOS CULTURALES

Recordemos que una de las cualidades que debe poseer el investigador es la objetividad, por tanto a quien decida realizar un estudio de lo homo tendrá que hacerlo sin dejarse llevar por arrebatos críticos, propios de nuestro tiempo. Deberá, pues, desprenderse de las políticas públicas y lo políticamente correcto, emblema característico de la posliberación, ya que si se realiza un estudio de una obra anterior al nacimiento de términos como homosexual, *gay*, hombre que tiene sexo con hombres, etc., le convendrá referirse en los términos lingüísticos propios de la época y el lugar geográfico que se estudia.

Así mismo, deberá tener presente que a pesar de vivir en tiempos globales, aún existen culturas que poseen códigos culturales que le son exclusivos:

El debate actual sobre la homosexualidad ha abandonado la lógica esencialista y universalista y la ha cambiado por una historicista y contextualizadora. Hoy en día parece rechazable el uso de expresiones como “el homosexual”, sin que esta expresión vaya acompañada de una especificación geográfica y temporal.

[...]

El trabajo de los historiadores postestructuralistas demuestra que en diferentes momentos históricos surgen diferentes tipos de sujetos homosexuales, y que la existencia de éstos está

determinada por diferentes prácticas discursivas que no sólo los nombran, sino que, de hecho, los crean.

(Andrés, 2007:34,37)

4

TEATRO

MEXICANO

DEL SIGLO XX

4. PRESENCIA DE LA TÉMATICA HOMO EN LA DRAMATURGIA MEXICANA

4.1. Breve historia

El lograr ubicar cuál es el origen del teatro con temática homo en México resulta incierto. Han existido grandes saltos y quedan huecos de las manifestaciones que abordan la temática de una época a otra.

Anteriores al siglo XVII, no contamos con textos que traten de lo homo, salvo las menciones que en sus crónicas realizaron Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, referentes a algunas representaciones rituales en donde se mostraba el pecado nefando y se empleaba el travestismo.

No será hasta el siglo XVII que en la obra *Los empeños de una casa* (1683) de Sor Juana Inés de la Cruz (2000), el personaje Castaño, el gracioso de la obra, por necesidades de enredo tiene que travestirse. Sin embargo al prestarle atención al texto, podemos entrever el afecto que Castaño siente por Don Pedro³⁹, de a poco, va más allá de la confusión y el enredo característico del teatro de esa época; de manera que la afectividad entre varones es presentada de manera delicada y sutil:

³⁹ En el caso de los afectos de Don Pedro hacia Castaño, no pueden ser entendidos como una manifestación de afectividad entre varones, pues Castaño está travestido de Doña Leonor, de manera que los sentimientos que manifiesta Don Pedro van dirigidos hacia su dama; no así en el caso de Castaño ya que él sí es consciente del engaño, y por tanto los sentimientos confusos que comienza a sentir y manifestar son de un varón hacia otro.

CASTAÑO:[...]

La color no me hace al caso,

que en este empeño, de fuerza

2450 me han de salir mil colores,

por ser dama de vergüenza.

¿Qué les parece, señoras,

este encaje de ballena?

Ni puesta con sacristanes

2455 pudiera estar más bien puesta.

Es cierto que estoy hermosa.

¡Dios me guarde, que estoy bella!

Cualquier cosa me está bien

porque el molde es rara pieza.

[...]

¿Por qué? Si cuando te di

3325 palabra de casamiento,

que ahora estoy llano a cumplirte,

quedamos en un concierto

de que si por ti quedaba,

no me harías mal; y supuesto

3330 que agora queda por ti

y que yo estoy llano a hacerlo,

no faltes tú, pues que yo

no faltó a lo que prometo.

(Acto III)

Gracias al rastreo historiográfico teatral realizado por Tito Vasconcelos, encontramos que ya en los entremeses mexicanos del siglo XVIII se presentó a un personaje controversial que logró provocar la censura a toda una compañía teatral:

[...] el alcalde de Zacatecas confiscó a una compañía de la legua los libretos de varios entremeses, entre ellos el del *Alcalde Chamorro* cuyo personaje gracioso era el Puto [...] se ha seleccionado por presentarnos el tipo de maricón raro en el teatro popular español y tan abundante en nuestros sainetes, zarzuelas y revistas, [...] Julio Jiménez Rueda comenta: Particularmente en los últimos tiempos es difícil encontrar un sainete o cuadro revisteril en el cual no aparezca tan repugnante tipo. Su ascendencia como se ve se encuentra en la colonia. (Vasconcelos *apud* Ramos Smith, 1995:25)

En este breve entremés, el alcalde toma las declaraciones de los presos para asignar una sentencia, los tres presos que son presentados ante él son personajes marginales, y más allá del crimen por el que fueron detenidos su mayor delito es “ser lo que son” ya por el oficio al que se dedican, ya por su orientación sexual, estos son: un Representante (actor), una Fandanguera y el Puto⁴⁰, quien es el único personaje al que se le pregunta el nombre y declara llamarse Pitiflor, pero con delicadeza prefiere ser llamado Pitiflorito.

El uso de puto se emplea aquí en dos sentidos: por un lado alude directamente al oficio ejercido por éste y en otro a su orientación sexual, y podemos afirmar

⁴⁰Si bien el término puto en España en el siglo XVII hacía referencia a aquellos hombres que gustaban de ir con prostitutas, como podemos ver en el siguiente soneto de Francisco de Quevedo:

Puto es el hombre que de putas fía;
y puto el que sus gustos apetece;
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.

Puto es el gusto, y puta la alegría
que el rato putaril nos encarece;
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía.

Mas llámenme a mí puto enamorado,
si al cabo para puta os dejare;
y como puto muera yo quemado,

si de otras tales putas me pagare;
porque las putas graves son costosas,
y las putillas viles, afrentosas.

(«Desengaño de las mujeres», ca. 1627)

Sin embargo, la connotación en relación a la orientación sexual homo, y en específico a los varones muy afeminados o pasivos en el rol sexual, podemos rastrearla ya en el siglo XV, en las *Coplas de Provincial* en donde su acepción principal es la de un individuo o sujeto de quien abusan libertinos y degenerados, disfrutando con ese acto indigno como goza un hombre con mujer. Actualmente en España el término puto tiene que ver más con el hombre que es putaño o que gusta ir de putas, de manera que la relación del puto con un hombre afeminado se ha perdido, no así en México, el insulto fue adquiriendo fuerza con el paso del tiempo, y se fue reforzando su sentido discriminatorio y de vejación. La connotación con el varón afeminado, delicado y pasivo, se vio reforzada con la llegada de las tropas francesas a tierras mexicanas, en las primeras décadas del siglo XIX. Cuando los galos se dirigían entre ellos empleaban la palabra *poteau* que en castellano equivaldría a camarada o amigo especial, al ser escuchada por los mexicanos fonéticamente les parecía oír “puto”, y si se suma a esto que los extranjeros se caracterizaban por ser delicados, y con características físicas más femeninas respecto al prototipo de macho que se tenía en aquellos tiempos, la palabra se ajustó perfectamente para decir ¡cuidado, ahí viene el puto! Refiriéndose a un hombre muy afeminado.

que más allá de su gusto por los varones, es nombrado despectivamente con este calificativo por su apariencia, que bien debemos señalar se presenta estereotipada desde la creación del personaje que hace el dramaturgo.

Resulta probable que el nombre Pitiflor no sea el verdadero, sino un apodo con el que se le conoce en el mundo de la prostitución, y que tiene un eco en la voz francesa *petit fleur*, lo cual sería un indicador de la presencia francesa en México.

Ahora bien, si el sainete es una pieza teatral breve cuya función es la de mover a risa al espectador, haciéndole pasar un buen rato, a través de recursos cómicos como: una anécdota sencilla, el uso de lenguaje en doble sentido, y curiosamente la presentación de personajes estereotipados, que con apoyo de las habilidades histriónicas del actor y el plus de la desinhibición de éste, mediante la mímica y el gesto, los modos de hablar, y su vestimenta, es que se consigue el objetivo. De acuerdo con lo anterior en el entremés de *El alcalde Chamorro* (1797-1803?) el elemento cómico descansa, indudablemente, en el personaje del Puto.

La caracterización estereotipada, que elabora José Macedonio Espinosa para presentar a su personaje, incluye gran cantidad de atributos que, de manera popular, se relacionan con los hombres que se sienten atraídos por otros varones: afeminado, suave, delicado, quejoso del maltrato físico, desenvuelto, coqueto con los hombres, cuidado en su apariencia y vestido, el uso de chiqueadores y abanico, amor por lo extranjero, y en particular en este personaje su gusto por la fiesta, el alcalde al final de la obra pide al

“ajembradito” decida aquello que bailará la Fandanguera, a lo que Pitiflorito responde: “Pues que toquen el jarabe;/ más que lo toquen quedito,/que en oyendo tocar recio.../ (Aparte) Me voy con el alcaldito”(Espinosa, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1944: 45).

Ahora bien, el recurso de presentar personajes afeminados y amanerados, no es una novedad, sin embargo la manera en que el Puto es presentado sí que viene a marcar un hito en la presentación y tratamiento del personaje masculino sexo diverso en el teatro, ya que Pitiflor asume sin recato su orientación sexual y porque, debido al bajo estrato social al que aparentemente pertenece, se ha visto en la necesidad de buscarse la vida por medio de la prostitución, labor que desempeña sin ningún sacrificio, por tanto podemos afirmar que en definitiva es Pitiflorito el primer personaje *gay* en la historia del teatro mexicano.

Melchor Ocampo escribe a principios de la década de 1840 un sainete bajo el título *Don Primoroso (1903)*, se conserva de éste un único fragmento que posiblemente haya pertenecido a la escena primera. Ponciana, hermana de Justo y Teodoro, espera en compañía de Maricota, la criada, la llegada de su hermano Justo a quien no ha visto desde hace veinte años. Teodoro es padre de Primoroso, y por estar demasiado ocupado en “sus revoluciones” (Ocampo, 1903: 252) ha tenido que dejar a su hijo al cuidado de su hermana Ponciana.

El personaje de Primoroso se presenta en el momento en que Justo llama a la puerta, es de noche y se ha pasado la hora prevista para su llegada, así que del susto Primoroso se dirige al cuarto de su tía y se mete en la cama con ella;

los gustos de Primoroso quedan al descubierto cuando la tía se horroriza al tener a un hombre en su cama y éste le responde: “¡Ay mamita! Es verdad mejor quisiera/ Estar ahora con hombres”(ibid: 253).Del sobresalto ambos dan al suelo y Primoroso manifiesta una preocupación ridícula, teme enfermarse por no llevar chinelas, gorro y bata, además de sentirse sucio, por haber estado junto a una mujer.

La represión familiar y el disgusto que provoca el comportamiento de Primoroso queda manifiesto en la respuesta que da la tía a Primoroso, cuando al percatarse de que es Justo quien tocaba decide que debe por lo menos peinarse, ella le reprocha: “[...] cuidado con tus dengues,/ No me desacredites, pórtate ahora/ Como hombre fino, como caballero”(ibid: 256).

A pesar de lo desinhibido que es Primoroso, y frente a la aparente libertad que ejerce para manifestar sus gustos, a diferencia de Pitiflor, en el siglo XVIII, este resulta ser miedoso y agacha la cabeza en cuanto recibe un regaño de su familia, por tanto no podemos hablar de un orgullo pleno por parte del personaje respecto a su gusto por los varones, de manera que podríamos suponer se trata de un personaje homosexual.

En el siglo XX, la obra de Salvador Novo *El tercer Fausto*, publicada en Francia en 1934, trata de un amor imposible entre dos hombres; sin embargo, esta obra no puede calificarse de temática *gay*, pero sí con tema *homo*, ya que los personajes, si bien son homosexuales, viven en la clandestinidad, llenos de miedo. Al final, mediante un telón que baja rápida y brutalmente, la obra censura el momento de la confesión amorosa.

Si bien la presencia del estereotipo homosexual tiene rastreo hasta el siglo XVIII, la crítica no logra ponerse de acuerdo para situar la obra que dio origen al tratamiento de la temática homo en el teatro mexicano.

El controversial análisis que el investigador de la UAM, Antonio Marquet, realizó en 2004 de la obra de Xavier Villaurrutia *Invitación a la muerte* (1950), situaría a esta como la primera obra en tratar como tema principal lo homo, desbancando así a *Los signos del zodiaco* (1950) de Sergio Magaña. No así, el tratamiento de la temática homo se traviste en la obra de Villaurrutia y queda sujeto tan solo a la interpretación del público/lector. Mientras que en la obra de Magaña el personaje de Andrés resulta revelador ya que se sospecha que éste pueda ser “un volteado/ GUEDELIA.- Joto querrá decir”(Magaña, 1953: 17). Son varias las ocasiones en que el personaje es insultado y degradado por su orientación sexual, y es precisamente el núcleo familiar en donde son más incisivos, su hermana, Sofía, le dice que no lloré por que al hacerlo lo hace como mujer; su madre reprocha al padre por la condición de su hijo, ya que éste: “ves cómo salió”(*ibid*: 110).

La obra *Cada quién su vida* (1955) de Luis G. Basurto, presenta a un personaje afeminado y homosexual, pero su presencia resulta de menor importancia, pues lo que interesa al dramaturgo es presentar cómo es la vida en el cabaret. Otro dato que desacredita a la obra, es el asesinato imprudencial del personaje homo al final de la misma, pues aunque es atropellado, el hecho resulta ser homofóbico:

[...] El Bobby le vocifera a un teatro lleno que “el amor no puede ser tan angustioso ni tan sucio”. Lo que no quiere decir que no busque culpables [...] en ese entorno, el homosexual no tiene mayor cabida sino para el chiste gratuito, el estereotipo burlón y la compasión involuntaria. (Del Collado, 1995: 72-73)

En opinión de Carlos Monsiváis, la obra que instauro el tratamiento *gay* en la escena mexicana es la adaptación hecha por Nancy Cárdenas, en 1972, de *The boys in the band* de Mart Crowley:

En 1972, decidiste llevar a escena *The boys in the band*, la pieza de Mart Crowley, porque lo creíste necesario. ¡Qué escándalo y qué escandalosa rabieta moralista! El delegado Delfín Sánchez Juárez se llamó a ofensa y no autorizó la puesta en escena “porque iba en contra de la moral y las buenas costumbres”, la comunidad intelectual y artística (que existe cuando se organiza) salió a tu defensa, hubo artículos y cundieron las difamaciones, y finalmente se autorizó la obra. El escándalo siguió pero el moralismo ya estaba a la defensiva junto a la homofobia: “los raritos se encuentran, los invertidos se divierten, ¡ay si tú! Yo también tengo derechos”. (Monsiváis, 1994:16)

En *Los chicos de la banda*, por primera vez se presentaban como protagonistas de la acción dramática a personajes homo, e incluso lo particular de la obra era que no había la presencia de ningún personaje heterosexual.

Aunque lo homo se muestra abiertamente en esta obra, se presenta todavía lleno de culpas y un tanto sufrido, pero es importante, ya que se asume con dignidad. Algunos personajes siguen conservando el estereotipo del homo afeminado, sin embargo, al defender su postura y su forma de ser y expresarse, colocarán a la adaptación de Nancy en un lugar destacado por tratar abiertamente la temática homo en México.

Si bien la obra no era de origen mexicano, la versión de Nancy logró abrir camino a los dramaturgos para aventurarse a trabajar con dicha temática:

Con *Los Chicos de la banda*, Nancy llama la atención sobre lo gay de manera estrepitosa que sugiere e invita a los nacientes hacedores teatrales a producir sus propios textos, a construir personajes que surjan de los escenarios locales y, sobretodo, a promover otro tipo de reflexión sobre la homosexualidad. En *Los chicos de la banda* siete maricones, con estereotipada manía, alteran el orden y llaman a la reivindicación. Con dicho montaje, Nancy logra escandalizar a una sociedad, por demás puritana. Los sesentas no fueron del todo liberadores. En el recuerdo aún permanece la intolerancia, el silencio de la clandestinidad, el ghetto, el linchamiento y hasta la

burla sistemática emprendida por los medios masivos hacia todo lo que surgía de las obras y de los movimientos de liberación homosexual.

(Del Collado, 1995; 74)

En respuesta a la “homofobia teatral” que se vivía en México, José Antonio Alcaráz con un contraataque escénico trató de mostrar la parte positiva del ser homosexual, con la puesta en escena de *Yo Celestina Puta Vieja (1974)*, ópera de su autoría con textos de Fernando de Rojas. Algunos representantes de la embajada estadounidense que habían acudido al montaje, pidieron a Alcaráz hiciera el mismo trabajo, pero con un escritor estadounidense, así que se eligió la figura de Walt Whitman, poeta abiertamente homosexual. Pero una cosa era permitir que se hablará de lo homo y otra muy distinta verlo; el espectáculo cerraba con besos entre los actores, de manera que el escándalo no se hizo esperar y la obra fue retirada de escena el mismo día de su estreno, por lo que fue debut y despedida.

Los movimientos teatrales gestados en la segunda mitad del siglo veinte comenzaron a alumbrar hacia la década de los años setenta, sin que ello demerite el trabajo teatral realizado en épocas anteriores. A fines de los setentas y abarcando los primeros años de los ochentas, en tiempos en los que el teatro centrado en el espectáculo consiguió situarse por encima del trabajo dramático, en medio de la batalla entre directores y dramaturgos, surgió en México una generación de autores de obras teatrales a quienes se agrupo bajo el nombre de “Nueva Dramaturgia Mexicana”.

Los dramaturgos que integraron este movimiento se oponían rotundamente a la postura de los directores teatrales en la que exigían que el teatro naciera del teatro y no de la literatura; sin embargo, los intentos anteriores a la “Nueva Dramaturgia”, en los que se trataba de rescatar el valor del dramaturgo, no fueron bien recibidos, ganando así la polémica lucha los directores, gracias a la vida diaria de los montajes.

No será sino en marzo de 1979, gracias al auspicio de la recién creada Universidad Autónoma Metropolitana, que se inicie el proyecto de la “Nueva Dramaturgia”, un movimiento que logró impulsar la renovación de la dramaturgia nacional:

Se buscaba brindar una oferta cultural y artística del más alto nivel, presentando trabajos de artistas reconocidos, pero también apostando por el trabajo de nuevos valores. Esto con el fin de que la propia Universidad obtuviera prestigio en la medida que daba a conocer su obra creativa.

(López, 2000:198)

Fue Guillermo Serret, coordinador del proyecto artístico de la UAM, quien dio nombre a tan importante generación, que obedecía al título de una colección de pequeños libros editados por la ya mencionada universidad, y que lograron perpetuarse en papel después de un ciclo de lecturas dramatizadas que inauguraban el “teatro del fuego nuevo” en las instalaciones del plantel Iztapalapa de la casa de estudios.

Sin embargo, no se podía hablar de un grupo compacto y homogéneo, que hubiese nacido bajo una idea y una propuesta teatral común. Se trató más bien de una coincidencia editorial en la que pudieron reunirse diversas voces que seguían un mismo fin: la inquietud de rompimiento o de renovación del teatro nacional:

En marzo de 1979 la Universidad Autónoma Metropolitana dio inicio a un ciclo de lecturas dramatizadas, con el objetivo de dar a conocer la producción dramática de autores mexicanos menores de cuarenta años –relativamente jóvenes en esas fechas-. Con estas acciones, con la coordinación de Guillermo Serret dio inicio el movimiento conocido como “Nueva Dramaturgia Mexicana”. Los objetivos del movimiento abarcaban también la puesta en escena y la publicación de los textos.

Los escenarios de las representaciones fueron los auditorios de las universidades de la UAM y los teatros Ricardo Flores Magón, Celestino Gorostiza, el Galeón y Coyoacán, sedes a las que se les uniría el teatro “Casa de la Paz”. Para las lecturas, además se contó con la Galería Metropolitana, casas de cultura del Distrito Federal, así como universidades de provincia. La edición de las obra recayó especialmente en la serie “Molinos de viento”, de la producción editorial de la UAM. Para su producción la universidad contó con el apoyo de FONAPAS y del INBA.

Alrededor de este movimiento se organizaron sendos talleres de dramaturgia, algunos bajo la dirección de Emilio Carballido.

Los autores de la “Nueva Dramaturgia Mexicana” se distinguieron, en su mayoría, por hacer un teatro comprometido con la problemática política y social del país que les toco vivir, su teatro experimentó, en gran parte de sus voces, un diálogo directo, lineal y agresivo. Entre los autores promovidos se pueden mencionar a: Sabina Berman, Gerardo Velásquez, Víctor Hugo Rascón Banda y Oscar Liera. (197)

Pero el movimiento de ruptura con el teatro de la generación de las décadas anteriores (Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luis G. Basurto, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoitia) y sus inmediatos seguidores o alternadores se había dado ya, con poco éxito, a fines de los sesenta y principios de los setentas. Pero fueron los nuevos dramaturgos quienes “rompieron con todo orden, con toda previsión, con toda gráfica” (Leñero, 1996:10), abriendo camino a temas tabú y sumamente transgresivos como la prostitución, la lucha feminista, o la homosexualidad, entre otros. Temas que por su supuesta gravedad no eran tratados en las obras, o bien aparecían como telón de fondo, sirviendo como mecanismo de burla, y en el mejor de los casos como relleno. Así la nueva generación se logró agrupar en un núcleo paradójicamente disímbolo, definitivamente plural, que no reconocía influencias precisas, ni corrientes comunes, así como tampoco los hacía coincidir la edad; por lo que al no seguir ningún modelo, no pertenecer a una misma escuela, ser de clases sociales distintas, no haber nacido en un mismo

entorno, lograron la creación de obras de teatro que se adecuaban a las necesidades personales de cada autor.

Si bien en los años setentas y ochentas comienza la producción dramática de los talleres de creación teatral que estaban a cargo de Emilio Carballido, Vicente Leñero, Hugo Argüelles y los discípulos de Luisa Josefina Hernández; no será sino con la “Nueva Dramaturgia” que se logra entender la labor dramática como un oficio⁴¹ y no como un simple conocimiento teórico para eruditos e investigadores. Así, la literatura dramática se convirtió entonces, y gracias a la labor de este grupo, en una actividad eminentemente creativa.

Es así que del teatro de espectáculo en los años sesenta, del texto como pretexto, de la creación colectiva, se regresa al fin con la generación de la “Nueva Dramaturgia Mexicana” al principio motor de la obra dramática, que no se hace considerando a este solamente como uno de los géneros literarios, cuya única diferencia considerada entre estas y la poesía o la narrativa era que se ilustraba en escena, sino como una propuesta eminentemente teatral y genérica.

Los nuevos dramaturgos pusieron de manifiesto en las obras teatrales una realidad latente y paralela, aunque subterránea. Los nuevos temas, personajes y situaciones, pasaron de ser un simple acompañamiento a convertirse en el material básico del conflicto dramático. Todos ellos de naturaleza transgresora, pues en muchas de sus obras no solo rompían con los hechos cotidianos, sino

⁴¹ Ya en el proyecto teatral del dramaturgo Rodolfo Usigli, en los años treinta, se quería generar dramaturgos, pero se consideraba que estos debían adquirir antes, para poder serlo, un bagaje teórico muy sólido. Usigli no quería dramaturgos intuitivos, quería dramaturgos inteligentes.

que además generaron un divorcio con las convenciones estructurales y representacionales, anquilosadas en el teatro mexicano, o en palabras de Fernando de Ita:

Los nuevos comediantes se revelaban ante el acartonamiento interpretativo, el estreno semanal, los falsos decorados, el mal gusto del mobiliario, la jerarquización de los papeles, la tiranía del primer actor, los sistemas obsoletos, el mal maquillaje y la mala iluminación. [...] En fin fue una rebelión contra el pasado.

(Fernando de Ita *apud* Adame, 2005: 162)

La producción de estos dramaturgos daba cuenta de los nuevos tiempos y su impacto en las costumbres citadinas y provinciales, transgrediendo temas, esquemas y convenciones. El escritor Enrique Serna, quien colaboró directamente con el dramaturgo Carlos Olmos, retrata este periodo del teatro mexicano y lo ficcionaliza en su novela *Fruta verde*, pero el hecho de convertirlo en material literario no lo exime de ser un documento que rinde cuentas sobre aquel momento histórico, en el que el sistema teatral que regía solo quería obras que fueran familiares, llenas de humor blanco, así como montajes arqueológicos de los clásicos, no querían correr el riesgo de despertar la conciencia de la población, a través de un teatro subversivo, transgresor, ya que los prejuicios morales se tornaron en los dogmas estéticos teatrales de aquellos años:

-Bueno, qué te parece si vamos al grano- tragó saliva, como quien se dispone a dar un pésame-. Aquí tengo ya el dictamen

de tu obra. Se la di a leer a cinco consejeros del instituto, gente muy reconocida en el medio. Todos coinciden en que los personajes tienen un trazo vigoroso y la acción dramática se desarrolla con intensidad creciente. Pero hay demasiada provocación gratuita, demasiado morbo y no creemos que tanta violencia moral esté bien justificada.

(Serna, 2006:51)

No será sino gracias al teatro de autor, instaurado con el movimiento de la “Nueva Dramaturgia Mexicana”, que el tratamiento de lo homo tenga auge y presencia en los textos dramáticos mexicanos. Los comienzos de la liberación, y de una naciente identidad *gay*, en las obras de teatro mexicanas fueron contundentes, al tener como fin el sacar de la marginalidad esa realidad latente y paralela, pero subterránea que es lo homo. En la obra *Y sin embargo se mueven* (1980), de Tito Vasconcelos y José Antonio Alcaráz, los dramaturgos se opusieron a seguir siendo parte del chiste o el divertimento sin más fin que la burla. A través de este espectáculo testimonial, los actores se asumían abiertamente como homosexuales, excepto dos actrices que eran heterosexuales, y presentaba la sexo-diversidad de manera positiva, ya no se debía mostrar a más personajes que sufren.

A partir de la obra de Vasconcelos, la dramaturgia nacional pone su mira en este asunto que por tanto tiempo había permanecido en la penumbra. En la comedia *Hacer la calle* (1983) de Tomás Espinosa, los personajes asumen su

sexualidad con naturalidad, así mismo el amor entre los personajes logra verse consumado cerrando con un final feliz.

No así y pese a la apertura, algunos dramaturgos seguían presentando a personajes atormentados o en situaciones límite, como el caso de *Amsterdam Boulevard* (1993) donde Jesús González Dávila presenta una relación tormentosa entre un personaje homosexual y otro del que podemos decir que es un HSH (hombre que tiene sexo con hombres), o en *Pastel de zarzamora* (1997) del mismo autor, aquí el personaje homosexual sufre y se martiriza, y termina por volverse un criminal al asesinar a su padre.

Pero el éxito de las obras de temática homo trajo consigo un buen negocio, y es así que se crearon espectáculos con grandes carencias artísticas o tratando el tema como un mero gancho comercial, ante un creciente mercado homo; obras cuyo atractivo radica en el morbo que despiertan los desnudos fáciles y el abuso de *mariconería*.

Como hemos revisado, no podemos negar la presencia de la temática *homo* en México, y a pesar de que no hay una abundante producción de este tipo de obras, lo *homo* se encuentra en espera de aquellos que quieran sumergirse en sus aguas y explorar cada uno de sus rincones.

4.2. Teatro gay: el caso de una antología antigay

En el 2002 la editorial PAX MÉXICO edita una antología de cinco obras teatrales “cortas” con el título *Teatro gay*, bajo la dirección del dramaturgo Tomás Urtusástegui, que forma parte de la colección teatro vivo contemporáneo (en México). El título salta a la vista y capta la atención del lector, y al revisar la contraportada Gilda Salinas escribe:

Con el nacimiento de esta obra celebramos contrariar a todos aquellos estudiosos, directores, actores y productores quienes – hartos de las obras que salpican con tenacidad la cartelera- declaran voz en cuello que en México no existe un teatro gay de calidad. (Salinas *apud* Urtusástegui, 2002)

Como aclaramos en el apartado anterior, la atribución del calificativo “teatro gay”, en caso de que éste realmente exista, requiere cumplir con una serie de condiciones bastante específicas. Ahora bien, sin ahondar más en esta polémica, y teniendo presente que, para nuestro estudio consideraremos el tratamiento temático, no de la homosexualidad ni de lo *gay*, sino del fenómeno *homo* y nos detendremos específicamente en cada uno de los elementos que conforman a la obra de teatro, para así poder atribuir y designar las categorías (etiquetas) pertinentes para su análisis.

La academia y la crítica teatral en México, así como algunos creadores escénicos, han calificado a las obras de temática homo, como superficiales, de desnudo fácil y ridículamente hilarantes:

En estos momentos hay muchas cosas que son penosas de ver. Valiente favor nos hacen denominando a eso "teatro gay". A un teatro basado en el escándalo del desnudo a estas alturas, a fin de milenio! Habiendo obras tan importantes de la dramaturgia contemporánea gay. Una pérdida lamentable fue la de Oscar Liera, un dramaturgo que estaba encontrando una manera de hacer teatro comprometido, que hablaba de gaydad desde otra perspectiva, y no como casi siempre se aborda, desde la farsa.

(Tito Vasconcelos, en Norandi, 1999)

Actualmente en la oferta teatral dirigida al público no heterosexual predominan los guiones de baja calidad que no abordan temas de interés. “Sólo se venden cuerpos y no historias; esto es desalentador porque hacen parecer a todos los gays y lesbianas como personas que únicamente acuden a las funciones motivadas por el morbo”. (Marco Polo Rodríguez *apud* Llaven, 2009)

Es en reacción a estos presupuestos que la antología de Urtusástegui busca reivindicar a este “tipo de teatro”, y contraponiéndose a uno de los elementos

que se requieren para que exista un “teatro *gay*”, afirma que un dramaturgo sea cual fuere su orientación sexual puede escribir sobre este tema:

Afortunadamente, no todo el teatro *gay* es sensacionalista o profiláctico. Hay dramaturgos que se interesan en el ser *gay* como eso, como un “ser”; como alguien profundamente humano que sabe amar y sufrir, que tiene ilusiones, que desea tener una familia, que necesita un trabajo, que odia, que se apasiona, que se asusta, que tiene ideales; y que incluso vive para ellos o muere por ellos.

Una de las ideas más difundidas es la de que el teatro *gay* solamente es escrito por dramaturgos que son homosexuales. Eso es falso. Sería lo mismo decir que el teatro que hable de mujeres, sólo lo pueden escribir mujeres, o que el teatro infantil sólo puede ser escrito por niños, o que el teatro violento sólo por criminales y asesinos. El dramaturgo comprometido escribe sobre su visión del mundo, sobre la sociedad en que vive. Para bien o para mal, tiene que interesarse en la sexualidad del hombre, como se ha interesado en su comportamiento político, moral o psicológico.

(Urtusástegui, 2002: VII)

Los postulados del dramaturgo son justos, sin embargo él mismo cavó la sepultura de su texto y brindó los elementos para el contra ataque. En los paratextos de esta antología se presenta una defensa del teatro *gay*, pero a diferencia de lo que cree Urtusástegui, el calificativo *gay* queda muy lejos de ser aplicado para las obras que reúne en su publicación, ya que en la mayoría de ellas se presentan personajes denigrados, atormentados, o que no son capaces de asumir su orientación sexual, y recordemos que la condición de orgullo es *sine qua non* del término *gay*. Si la finalidad de ésta era mostrar el lado positivo y la buena calidad en términos de creación artística, resulta lo contrario, coloquialmente se diría que “le salió el tiro por la culata”.

Salvo excepción de la obra de Antonio Algarra *Un día nublado en la casa del sol* (2002), escrita en 1994 e *Inseminación artificial* (2002) de Urtusástegui, los otros cinco textos que integran la antología, tratan de lo *homo* pero distan mucho de ser materiales artísticos que muestren una cara positiva de la diversidad sexual; contra lo que se esperaba, en todas ellas se presentan personajes perturbados, estereotipados, denigrados, se recurre a la farsa y al desnudo; de manera que en *Drácula Gay* (2002), estrenada en 1990, por ejemplo, podemos decir que a diferencia de su título, la obra de Urtusástegui resulta ser la más antigay del conjunto. Presento a continuación un esquema con una sinopsis de cada una de las obras que analizar⁴².

⁴²Para dar inicio al estudio de lo homo, en cuanto al tratamiento de la sexo-diversidad masculina en esta antología, no fue tomada en cuenta la obra de Tomás Urtusástegui *Inseminación artificial* ya que los sucesos y situaciones giran en torno a una pareja lésbica.

| ANTOLOGÍA: <i>TEATRO GAY</i> | |
|---|--|
| Paratexto | <p>Encontramos aquí un paratexto autorial, el director de la antología introduce las obras con escueto prólogo de apenas dos páginas, en el que se presenta una severa confusión de términos en lo que a diversidad sexual se trata. Tomás Urtusástegui apunta que no es posible encontrar un teatro <i>gay</i> en México en la primera mitad del siglo XX, y que anterior a este siglo la presencia de personajes homosexuales atendía a fines cómicos.</p> <p>Si atendemos a nuestra propuesta metodológica, la cuestión <i>gay</i> atañe a cuestiones específicas que tienen que ver con una actitud de orgullo y visibilidad .</p> <p>Se presenta además una brevísima reseña sobre los autores de manera preliminar a cada obra que configura la antología.</p> |
| LAS OBRAS | |
| <p>Las obras que se reúnen en la antología en su totalidad cumplen con las condiciones habituales que presenta el texto de una obra de teatro: acotaciones y diálogo.</p> <p>Las acotaciones de todas ellas están orientas hacia la puesta en escena.</p> | |
| DIÉGESIS | |
| <i>Escaleno</i> | <p>La acción sucede durante un amanecer en una colonia céntrica de la ciudad, durante los años noventas del siglo veinte, suponemos es Ciudad de México, ya que la autora no especifica.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Autora:</p> <p>Gabriela Ynclán</p> | <p>Al interior de un departamento se encuentran Antonio, de veintidós años, y Gilberto, de veinte, ambos son estudiantes de música en el conservatorio, fueron compañeros de curso y llevan tres años de conocerse.</p> <p>En el momento que se presenta la acción dramática, acaban de mantener relaciones sexuales. El departamento es de Lida, profesora del conservatorio, de cuarenta y cinco años, que vive y sostiene una relación con Gilberto, pero también sostuvo relaciones sexuales con Antonio.</p> <p>La situación que se presenta es el debate que presenta Gilberto respecto a los sentimientos encontrados que se presentan. Por un lado vive y se siente agradecido y en deuda con Lida, pero no puede reprimir la pasión y el deseo que despierta Antonio en él.</p> <p>Antonio acude con Gilberto para despedirse, planea dejar el conservatorio para ir a Europa. Gilberto se debate entre luchar y gritar aquellos sentimientos que había reprimido, o seguir viviendo en el engaño. Lida llega al apartamento y es en ese momento cuando entendemos el título de la obra: tres seres humanos con diferentes intereses que han construido un triángulo amoroso escaleno. Antonio se lamenta por el poco entendimiento de Lida pues para él todo habría sido perfecto si hubiesen aceptado la relación a tres y hubiesen hecho un</p> |
|--|---|

| | |
|---|--|
| | <p>isósceles, el triángulo perfecto.</p> <p>Antonio se marcha, y Gilberto ha decidido abandonar a Lida, pero ella lo convence de quedarse un día más. La obra cierra con Gilberto tocando una melodía con su oboe, a la que le ha puesto la nota final, gracias a haber encontrado eso que tanta falta le hacía.</p> |
| <p><i>Inocente para siempre</i></p> <p>Autor:</p> <p>Jesús Dávila González</p> | <p>Una tarde cualquiera en el comedor de una casa, al parecer en la Ciudad de México. El “nene”, de quien no sabemos su edad con exactitud, pero podemos suponer no llega a los diez años de edad, se encuentra jugando. Irrumpe con su entrada, desde la cocina, el plomero, de quien desconocemos edad. Se acerca a charlar con el nene y por medio de una analogía entre los órganos sexuales y las herramientas de trabajo de la plomería, incita al pequeño a tocar su pene, terminando en una felación. El acto es interrumpido con la llegada del padre, de quien también desconocemos edad. El plomero parte de la casa con gran nerviosismo.</p> <p>El nene se ha quedado en el suelo, mientras juega con uno de sus dedos en su boca. El padre va a uno de los muebles del comedor saca un revólver e introduce el cañón del arma en la boca del pequeño. La obra termina con las palabras</p> |

| | |
|--|--|
| | amenazadoras del padre hacia el hijo. |
| <i>Piel de arena</i> Autor: Tomás Urtusástegui | <p>El primer acto un día cualquiera en un estudio fotográfico de una revista de lujo, en Ciudad de México, pudiendo ser la colonia Polanco o Anzures. No sabemos con exactitud la hora en que se da la acción, sin embargo podemos suponer que es en horario laboral matutino, ya que uno de los personajes acude a una entrevista de trabajo. En la oficina se encuentran Tristán, de treinta y dos años, Jorge Luis, de treinta, y Ambrosio, de cuarenta y ocho.</p> <p>Se encuentran en puertas de la realización del primer número de su revista con desnudos artísticos para público “homosexual”. Se presenta Juan, un joven de diecisiete años que ha leído un anuncio en el periódico en el que se solicitan modelos. La belleza del joven provoca deseo en los tres socios, sin embargo es Tristán el director de la revista quién presenta mayor interés. Juan duda en trabajar con ellos pues él no es “puto”, pero el motor del dinero hace que acceda de a poco, hasta que se queda con el trabajo.</p> <p>El segundo acto inicia en el mismo espacio pero un mes después, el estudio está acondicionado de la misma manera, lo único nuevo que se muestra es un cuadro, que destaca, de Juan desnudo. Suponemos que la acción sucede en la noche, ya que ha finalizado la fiesta de presentación del primer número de la</p> |

revista. Se encuentran únicamente Ambrosio y Jorge Luis, llega al poco tiempo Tristán acompañado por Juan, quien aprovecha la ocasión para pedir un aumento y gozar de más beneficios. Nos enteramos de que el joven coqueteó durante toda la fiesta con los amigos del trío de socios y que además, a sabiendas de la pasión que despierta en ellos, ha establecido un perverso juego de seducción. Tristán no puede acceder a las demandas de este, y los otros dos se encuentran hartos de la conducta de Juan, quien hasta ahora se ha mostrado, para ellos, como un oportunista y vividor, pues si observamos bien él recibió lo acordado por posar desnudo para el número. Aquello que haya invertido Tristán en él fue por voluntad propia, a fin de acceder al sexo y, porqué no, a una relación con el efebo de piel de arena. Después de una violenta discusión que termina en golpes, Juan huye del departamento amenazándolos con retornar y darles en la madre. Los tres se ponen a recoger los residuos de la fiesta y Tristán anuncia que volverán a publicar la solicitud de un modelo para el próximo número. Jorge Luis finaliza con un streap tease para sus amigos.

| | |
|---|--|
| <p><i>Drácula gay</i></p> <p>Autor: Tomás Urtusástegui</p> | <p>En una habitación, cuya ubicación desconocemos, se encuentra el conde Drácula recostado en un diván intentando conciliar el sueño, no lo consigue, así que pone un poco de música en su aparato de sonido y se detiene ante un espejo. Mientras se observa comienza a llorar desconsolado, pues ha perdido sus dos colmillos, suponemos que esa misma tarde es cuando acudió al dentista para la extracción. Es así como, a partir de la pérdida de sus incisivos, comienza un monólogo en el que explica las razones por las que él supone se pudrieron sus dientes, atribuyendo la tragedia a la mala condición de la sangre actual.</p> <p>Aprovecha la ocasión para contarnos las causas de sus gustos por la sangre de varones, en especial la sangre de jóvenes, aunque él no le hace el feo a ninguno. Entera además a la audiencia, pues apela en varias ocasiones a ella, por lo que nos encontramos con un monólogo y no un soliloquio, de que la responsable de tales gustos es la madre, quien desde pequeño lo vistió de encajes y le dio un nombre femenino. Pero lo que realmente es motivo de su aflicción es el hecho de no poder chupar más sangre, debido a la pérdida de sus colmillos y porque no se sabe si ahora le puedan transmitir fácilmente el SIDA. La obra de un solo acto finaliza con él sacando una gran jeringa y pidiéndole al público si puede extraer un poco de su sangre para alimentarse.</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p><i>Un día nublado en la casa del sol</i></p> <p>Autor:</p> <p>Antonio Algarra</p> | <p>El departamento de Marco. Parece que acaba de mudarse. Suponemos que es la Ciudad de México y la acción transcurre en el primer acto durante la noche. Marco recibe la visita de su madre y esta refiere que ha salido bastante tarde de la oficina. Ella le ha traído un presente, una figurilla de porcelana que parece no le agrada a Marco. La madre parte y se presenta Luis, de quien Marco ha dicho que es su nuevo amigo. Desconocemos la edad de ambos, pero sabemos por la descripción que se hace de ellos en las acotaciones, así como en la caracterización por medio del diálogo, que son <i>gays</i>, ya que ambos muestran orgullo frente a su orientación sexual. Marco conoció la noche anterior a Luis en un bar, pero ahora que se encuentra en su casa es momento de una dura revelación, Marco es VIH positivo, Luis piensa que es un engaño para alejarlo, suponiendo que lo que realmente sucede es que no le gusta a Marco. Luis intenta convencerle respecto a que no hay por qué preocuparse si lo hacen con protección. Marco se niega rotundamente.</p> <p>Hay un cambio de escena y la acción se centra en Luis, quien nos cuenta que fue largo tiempo el que insistió y tuvo que esperar para poder intimar con Marco. Para acceder este le solicitó a Luis que se hiciera una prueba de VIH. Han pasado varios meses, son las tres de la tarde, Luis apela al público, quien se entera de que se han ido a vivir juntos, la manera en</p> |
|---|--|

que han solidificado su relación a través de constancia y la creación de un lenguaje propio, íntimo, ejemplo de ello son los video recados que ambos realizaban. Luis pone uno de los videos.

Irrumpe Dora, madre de Marco. Ella tenía una cita con su hijo en un restaurant, pero decidió pasarse por el departamento y hablar de la relación que sostiene Luis con su hijo. Ella le comenta si es que sabe de su estado seropositivo y lo cuestiona respecto a si su hijo es homosexual, Luis le sugiere que sea a él a quién se lo pregunte. Ella sospechaba de la orientación sexual de Marco, pero no tenía la certeza de que fuese verdad, aunque asumió la enfermedad de su hijo con gran entereza. Si bien ella acepta que no entiende la orientación de su hijo y que de la misma manera no logra hacerse a la idea de la relación que tiene con Luis, le agradece por estar junto a Marco y ser su compañero.

El segundo y último acto se inicia con Luis y Marco. Están viendo una película en su departamento, es el día en que Marco cumple años, son aproximadamente las nueve de la noche, se encuentran a punto de hacer el amor, cuando suena el timbre. Es Dora con un obsequio. Al parecer Luis ha sido cómplice de Dora para el festejo y brindan por la felicidad. Han transcurrido dos o tres horas, Dora se abre ante ellos y habla del padre de

Marco, Luis le pregunta si se había vuelto a enamorar después de su divorcio. Ella confiesa que ha tenido varios pretendientes pero que ahora no le interesa tener a nadie a su lado. Dora se marcha y le pide a Luis un aventón en su motocicleta, los tres se marchan.

En la siguiente escena han transcurrido uno o dos años como mucho, son las dos o tres de la madrugada en el departamento de ambos. Luis ha llegado ebrio, al parecer ha obtenido una beca para irse a estudiar a Londres por un año, pero no quiere dejar a Marco. Él le recuerda que son “un par de chingones” y que debe aprovechar la oportunidad, él irá a visitarlo en vacaciones. Se proyecta un video de Marco regresando a Ciudad de México, en él Marco le cuenta sobre su abrupto regreso de Londres, y le confiesa a Luis que tuvo que partir, el clima le había sentado mal y llevaba tres días con fiebre. Faltan seis meses para el retorno de Luis.

En la última escena vemos a Dora entrando al departamento. Ya no es la mujer enérgica del principio, ahora está avejentada, en el departamento que se encuentra en penumbra se halla Luis, ya no hay cosas de Marco en el departamento, esto por su muerte a causa de una neumocistitis, lo que le llevó a una agonía de tres meses. Por instrucciones suyas Dora no podía decirle nada a

| | |
|--|---|
| | <p>Luis, ya que Marco no quería que lo viera en ese estado ni que abandonara su proyecto en Londres. Ahora pondrán a la venta el departamento, Dora le cuenta lo sucedido, él se molesta pero entiende. La obra finaliza con Luis contando que ha ido en busca de la muerte con su motocicleta, se siente solo y necesita la compañía y fuerza de su amado Marco.</p> |
| <p><i>Curvas peligrosas y fuertes vientos</i></p> <p>Autor:</p> <p>Marco Antonio Espinoza</p> | <p>El primer cuadro sucede en una habitación de un hotel regular, no sabemos la ubicación. Roland, norteamericano de cuarenta y cinco años, se encuentra con Alberto, de diecisiete o dieciocho años, que es de Nayarit. Ambos entran a la habitación. Es una relación de conveniencia. Alberto le pide dinero para unos libros de la preparatoria. Son varios los encuentros sexuales que han mantenido, y a Roland le gusta el sexo sadomasoquista, él le hace una propuesta a Alberto para ir a Argentina, el joven se niega y tras la insistencia de Roland le confiesa que ya no van a poder seguirse viendo, él se ha hecho unas pruebas de VIH y ha dado positivo.</p> <p>El segundo y último cuadro es otra habitación de hotel. Vemos a Roland que sale del baño con Mauricio, de quien podemos suponer que es un joven entre los quince y dieciséis años, prostituto, pues le exige su paga a Roland. Este le muestra una mancha de sarcoma de kaposi en su axila y le confiesa que es la</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>marca del SIDA. Mauricio se enfurece pero la impotencia lo vence y se derrumba arrodillado en el suelo. Roland lo abraza y le dice que ahora sí estarán juntos para siempre, le dice que “Tierra de fuego” los espera y que él no va a pasar más hambre. Roland siempre se refirió a Alberto como Juan, y lo mismo hace con Mauricio. La obra finaliza con el abrazo de éste último y Roland, mientras le dice que el nombre no importa, lo que cuenta es que ahora él ya no estará más desprotegido.</p> |
|--|--|

La antología abre con la pieza en un acto *Escaleno* de la dramaturga Gabriela Ynclán⁴³, en esta se presentan tres personajes que formaran un triángulo amoroso, pero no es cualquier triángulo, como su título advierte se trata de un escaleno, figura geométrica en la que cada uno de sus lados difieren entre sí. El tratamiento del tiempo es crónico cronológico, y la duración del tiempo diegético en relación al tiempo dramático es la misma, por lo que se da una duración isocrónica, que va desde el momento en que dos personajes charlan desnudos en la sala de un apartamento y concluye con el abrazo de dos de ellos en el mismo espacio. De manera que los espacios patentes son la sala y la recamara de un apartamento, mientras que el baño será un espacio latente.

Los personajes que se presentan son tres: Lida, de 45 años, “*muy guapa y bien arreglada*”(3), Antonio, de 22 años, “*rokcker*”(3), y Gilberto, de 20 años,

⁴³De quien no sabemos su orientación sexual, y recordemos que una de las características para ser considerado teatro gay es que todos los elementos que van de la creación, la producción a la recepción del producto artístico tienen que ser afines a la sexo diversidad y no sólo eso, su orientación debe ser asumida con orgullo.

“*atractivo y de porte elegante*”(3). Todos ellos quedarán caracterizados no solo a través de las acotaciones, sino gracias a la función caracterizadora de los diálogos, de manera que sabemos que Lida es una profesora de música que gusta de mantener relaciones sexo afectivas con sus estudiantes varones, por lo que podemos decir de ella que tiene una orientación heterosexual; Antonio es un tipo despreocupado al que le da exactamente igual con quién se relaciona sexualmente, por lo que podría entrar en la categoría de pansexual, aunque él mismo le dice a Gilberto que “*somos putos*”(5). Si bien la orientación de Antonio puede ser puesta en duda de una cosa podemos estar seguros, no quiere establecer lazos afectivos con las personas con quienes tiene sexo; por último, el personaje de Gilberto, quien por vez primera ha tenido sexo con Antonio después de traerse ganas durante tres años, vive con Lida como su pareja sexo-afectiva, y sin embargo podemos afirmar que su orientación sexual es homosexual pues él prefiere acostarse con Antonio que con su profesora.

En uno de los diálogos de Gilberto podemos encontrar un ligero atisbo de orgullo que podría identificarlo como un personaje *gay*, sin embargo la resolución final de la trama resulta conformista y va en contra del discurso que previamente lanzó, pues decide quedarse en casa de Lida y sacrificar su deseo homosexual:

GILBERTO

[...] (*Pausa*) Pero está claro que no te amo.

LIDA (*riendo*)

¿Y al hombre con el que te acostaste hoy, si lo amas?

GILBERTO

Creo que sí.

[...]

Pero eso no importa, lo que vale es que me atreví, ¿entiendes? Que pude hacer algo que deseaba hace mucho tiempo, algo que aunque yo no quisiera me angustiaba, que no podía sacar, por lo que no terminaba de aceptarme. (11)

[...]

Déjame ir, déjame.

LIDA

Cuando tú quieras, pero no hoy, estás mal. (Pausa) Tanto como yo. (Lo acaricia maternalmente) ¡No, mi amor! Hoy no. Me quedaría tan preocupada. Además me necesitas tanto como yo a ti.

GILBERTO (*La mira. Duda. Toma de nuevo el regalo*)

Tienes razón ¿Por qué hoy? Puede ser otro día, mañana... (17)

La siguiente obra es un ejercicio teatral que Jesús González Dávila creó para su obra *Pastel de zarzamorras*(1982). Una de las características que distinguen la dramaturgia de Dávila es el tratamiento de lo sórdido y los ambientes hostiles, de manera que *Inocente para siempre* (2002) no es la excepción. Esta obra es la más corta de toda la antología, las acciones tienen lugar en el espacio patente del comedor de una casa con muebles pesados. El tiempo es crónico cronológico, y se da isocronía. Los personajes son el Nene, el Plomero y el Papá, no sabemos la edad de ninguno de ellos, pero podemos deducir que el Nene no pasa de los diez años de edad.

Sin ahondar en detalles, el tema que se presenta es sórdido, se presenta un caso de pederastia, el Plomero incita al Nene de la casa a realizarle una felación, de modo que no podemos afirmar si el Plomero es homosexual o qué tipo de orientación sexual presenta, ya que el acto que lleva a cabo no tiene nada que ver con la orientación sexual sexo-diversa sino con una actitud de índole patológica. No obstante, el discurso del Padre hacia el Nene, cuando observa que se lleva el dedo a la boca refuerza el discurso homofóbico que por décadas primó en México:

PAPÁ

Óyeme bien, cabroncito; solamente te lo voy a decir una vez: ¡El día que sepa que un hijo mío es puto, le pego un balazo! ¿Entiendes, gallina? ¡Si me sale un hijo maricón lo mato! (25)

La pieza más extensa de la compilación, y que rompe con la premisa de ser obras cortas, es *Piel de arena* de Tomás Urtusástegui. En esta pieza de dos actos, crónica cronológica, que va de la reunión en el estudio fotográfico durante el primer acto, y por medio de aceleración nos encontramos en el mismo espacio un mes después en el segundo. El dramaturgo caracteriza a sus personajes por medio de una acotación inicial y les atribuye una orientación sexual bien definida: “*José Luis será un personaje gay afeminado pero sin caer en la exageración, Ambrosio es otro personaje gay que no muestra exteriormente nada que lo marque, es delgado y enfermizo, Tristán es el clásico hombre fuerte que le gusta usar playeras sin mangas, también es gay y Juan es un hombre heterosexual, de buen cuerpo sin ser atlético*”(30) al que bien podemos calificar de *mayate*, que terminará por convertirse en un prostituto.

Es así que en medio de can-caneo o jotería, este singular grupo ha decidido lanzar una revista *gay* con desnudos artísticos que no rayen en lo vulgar: Juan un joven de 17 años se presenta tras haber leído en un periódico la solicitud de modelo, la belleza salvaje y piel de arena del joven cautivan a los tres amigos, y en particular a Tristán de 32 años, que es el director de la revista. El desnudo se hace presente, la prueba para quedarse con el puesto es desnudarse y dejarse tomar unas fotografías, Juan lo rechaza pero retorna ya que le viene bien el dinero que le ofrecen. En el segundo acto ha transcurrido un mes, la revista es todo un éxito y Juan ha empezado a obtener beneficios económicos y materiales de Tristán. En la fiesta de celebración por el primer número de la revista, algunos invitados han coqueteado con Juan sin obtener una respuesta

favorable, él no se niega a corresponder siempre y cuando haya una remuneración económica de por medio. Juan pide un aumento por sus servicios a la revista, y éste le es negado, en medio de la ofuscación ante la negativa, y sumada la insistencia de Jorge Luis por desnudarle, así que Juan le asienta un golpe y después éste recibe dos puñetazos de Tristán. Tras la retirada de Juan los demás se quedan en el estudio y con un *streptease* de Jorge Luis la fiesta se reanuda en un ambiente de cabaret: “*Jorge Luis corre y arregla las luces para que dé ambiente de cabaret*”(68).

Aunque el dramaturgo intentó brindar una imagen positiva del ser *gay*, y mostrar que a diferencia de la creencia común del marica indefenso, en palabras de Tristán: “una cosa muy diferente es que nos gusten los hombres y otras que no sabemos pelear, que no sabemos defender lo que creemos” (64). No así, la presentación de los personajes, los diálogos y su conducta no hacen sino mostrar una vez más la faceta del *gay* estereotipado, deseoso de sexo y atraído por la heterosexualidad prohibida.

Sin embargo, el caos llega a esta antología con el monólogo *Drácula gay*, del mismo dramaturgo, una farsa que no hace sino reforzar estereotipos, reafirmar discursos homófobos y validar teorías absurdas sobre el origen de la homosexualidad; todo ello sin mencionar las fallas que presenta en la construcción dramática. Si bien no emplea el género comedia, al utilizar la farsa y presentar a un personaje vampirizado (monstrificado), y degradado al privarlo de su sello característico que son sus colmillos, se podría pensar, erróneamente, que el Drácula de Urtusástegui es un personaje que ha adoptado las características del célebre y memorable Conde Drácula de Bram

Stoker, interpretación que de ser así significaría un acierto por parte del dramaturgo.

Pero en una entrevista (realizada por el doctorando) al dramaturgo en 2011, este afirmó que “se trataba del mismísimo Conde Drácula”. Grave error, con ello no hizo sino evidenciar las carencias y errores de su drama, ya que en la escena inicial su Drácula se encuentra lamentándose frente a un espejo, y recordemos que una de las características peculiares de este personaje, así como de los vampiros en general, es que no poseen reflejo. Pero el problema no estriba allí, conforme avanza la acción encontramos un discurso denigrante, en el que por medio del albur y el chiste fácil el personaje se lamenta por no poder *chuparla más* (refiriéndose a la sangre, aunque hace alusión al falo). La obra se estrenó en los noventas, la pandemia del SIDA había diezclado a gran parte de la población homosexual de la ciudad de México, y que un personaje jugara con algo tan delicado y profundamente doloroso hizo que la reacción del público no se hiciera esperar:

En cuanto comenzó la función todos nos reíamos de lo graciosa que se veía la jotita, (se ríe) pura jotería y súmale todas las locas que habíamos ido a verla (risas), pero hubo un momento en que se hizo un silencio en la sala, cuando se le ocurrió decir que ahora ya no se podía chuparla porque no se sabía si tenían SIDA o qué sé yo enfermedades, porque le dejé de prestar atención, varios de los asistentes incluyéndome nos levantamos de nuestra butaca y emprendimos la retirada.

(Entrevista a un espectador)

Si se suma a esto la culpabilidad que Drácula achaca a su madre como responsable de su orientación sexual, la obra no se vuelve sino un cliché y un estereotipo denigrante en su totalidad, de manera que su Drácula gay resulta ser el más antigay de toda la antología:

DRÁCULA

[...]

Ahora ya no sabemos a quién morder; si mordemos a un macho mexicano, de esos de pistolón al cinto y sombrero de ala ancha, nos enteramos que tiene sida⁴⁴; y el que no tiene eso tiene hepatitis, salmonelas, gonorrea o chancros. [...] (*Observa al público, sonrío a alguno, camina como buscando. Se dirige a uno en particular.*) ¿Si te la chupo me juras que no tienes sida? [...] Ella a vestirme de terciopelos, pantaloncitos cortos, blusas bordadas. (*Se acerca a una señora del público*) Sí, señora, adivinó usted; también me peino de caireles. ¡Y así no querían que me volviera gay! Pregúntenle a cualquier psiquiatra, a cualquiera: Cuevas, Lamoglia, Martínez, el que sea. Todos estarán de acuerdo: “Infancia es destino”. (73-74)

⁴⁴ Lo correcto es SIDA ya que son las siglas del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida.

Para finalizar con las obras que refuerzan el estereotipo negativo de la homosexualidad masculina, nos encontramos con *Curvas peligrosas y fuertes vientos* (2002) de Marco Antonio Espinoza. En esta pieza, dividida en dos cuadros, en el primero de ellos Roland un norteamericano que ronda los 50 años de edad y que no solo gusta de tener sexo con varones, sino que le va el masoquismo y “otras cosas muy riesgosas”(133), tiene un encuentro con Alberto, un joven mexicano de 17 o 18 años que, si bien nunca sabremos su orientación sexual, sí se sabe que intercambia dinero por favores sexuales. Al final del primer cuadro Alberto le confiesa a Roland que ha dado positivo en una prueba de VIH. El segundo cuadro es quizá unos meses o semanas después, en otro cuarto de hotel Roland se encuentra con Mauricio, un nuevo joven del que desconocemos su edad, quizá por decoro del dramaturgo, pero podemos suponer es menor que Alberto. Mauricio ha finalizado sus servicios para con Roland, y por lo visto no han usado protección, ya que al darle la noticia sobre la muerte de Alberto a causa del SIDA, y mostrarle las manchas del sarcoma de Kaposi en una de sus axilas, este le reclama y le llama “¡Hijo de puta!” (135), “No me dijiste nada...” (136). Mauricio a causa de la impotencia que no le permite reaccionar con violencia, cae de rodillas y permanece inmóvil.

Por tanto, en lugar de mostrar una cara positiva de la homosexualidad, de nueva cuenta nos presentan a personajes que giran en torno al deseo, el interés económico, pero sobre todo muestran una faceta horrible, la del enfermo resentido que infecta sin muestras de remordimiento a otro ser humano.

Ahora bien, la gran excepción de esta antología es *Un día nublado en la casa del sol* de Antonio Algarra. La manera en que el dramaturgo aborda el amor entre dos hombres es positiva, presentando a dos seres humanos que se aman, más allá de las barreras sociales, pero sobretodo sin importar la condición de seropositividad de uno de ellos. No se cuestiona el origen de la homosexualidad, se vive. Si en alguien recae la respuesta social es en el personaje de Dora, madre de Marco, el personaje *gay* seropositivo, ella no es otra cosa que la expresión de la educación moral de su época, sin embargo, el verdadero antagonista es el VIH-SIDA. La obra presenta características propias del melodrama, al presentar una historia de amor entre varones que se ve “imposibilitada”⁴⁵, ya no por el factor social, sino por una cuestión de sanidad. A Luis no le importa que Marco sea portador del virus, pero al segundo sí le importa poner en riesgo a Luis el hombre que ama. Es así que el dramaturgo muestra con normalidad la cotidianeidad de una pareja, a la que si puede definirse de *gay*, pese que Marco no ha salido del armario totalmente en su casa.

De manera que la antología de *Teatro gay*, de Urtusastegui, exceptuando las dos obras mencionadas con anterioridad, no hace sino mostrar de nueva cuenta el estereotipo, reforzando el cliché y fomentando un discurso homofóbico.

⁴⁵A pesar de haberse dado la relación de pareja, esta finaliza a causa de la muerte por SIDA de Marco.

CONCLUSIONES

En primer lugar el trabajo aquí presentado consideró al arte teatral desde su propia especificidad, entendiendo este desde sus dos vertientes posibles: el teatro como literatura y como espectáculo. Así mismo, sin dejar de considerar su naturaleza híbrida, el estudio y acercamiento a las obras de teatro se basó fundamentalmente en la especificidad genérica de la literatura dramática; si bien no ahondamos a profundidad en tanto a recepción y puesta en escena, por fines prácticos para la elaboración de esta investigación, nuestro proyecto hizo hincapié en el insumo textual, cuyo producto final es la obra de teatro.

Ahora bien, siguiendo al Dr. García Barrientos, existen «muchas maneras» para comentar las obras teatrales, pero el método de análisis por él propuesto se adecuó a los presupuestos de nuestra investigación, haciendo que el manejo y empleo de los términos del método dramatológico facilitará el acercamiento a las obras desde una perspectiva funcional y de enfoque específico, que entiende su objeto de estudio desde su carácter único y particular.

Entender los mecanismos de acción y funcionamiento del drama es una labor que no puede dejarse de lado al momento de abordar una obra, sea para su lectura o su puesta en escena. De manera que el trabajo de mesa, es decir el análisis de la obra que trabajar, es la piedra angular dentro del proceso de creación, investigación y crítica teatral, cuando se parte de un texto concreto. Por ejemplo, suele suceder comúnmente, que a lo largo de un montaje los actores, guiados o no por un director, inician la búsqueda del personaje,

construyendo, la mayoría de las veces, una historia que es elaborada a partir de antecedentes propuestos por él o por su director, pero la realidad es que la historia y los personajes ya están dados en el texto, lo que hace falta es entenderlo, analizarlo, interpretarlo y sentirlo (no necesariamente en este orden).

En todo trabajo relacionado con el arte teatral, es necesario y vital conocer y reconocer todas las piezas que lo articulan, y en el caso específico de las obras de teatro el poder identificar cada uno de los elementos que la estructuran llevará a un mejor entendimiento del acontecer teatral. De manera que al trasladar a la escena lo que sucede en el papel, será una tarea mucho más enriquecedora que tendrá como base el texto, pero cuyos pilares de carga recaerán en la construcción dramática que se realice de este, es decir, las soluciones que el encargado de escenificar empleará para llevar a la acción las palabras, soluciones que en varias obras son dadas por el dramaturgo, consiguiendo así la sistematización del hecho teatral.

Si bien es cierto que el teatro ha logrado subsistir sin la necesidad de una teoría que lo analice desde su propia anatomía, y son abundantes las corrientes y los postulados teóricos que han surgido para explicar el fenómeno teatral, el método propuesto por el Dr. García Barrientos nutrió de manera fundamental nuestro trabajo. A pesar de que cada uno de los elementos por él tratados siempre han estado allí, no fue hasta la elaboración de su teoría y gracias a la nomenclatura por él asignada que las obras de teatro fueron estudiadas a partir de su propia naturaleza.

En el caso de México, como bien pudimos apuntar en el primer apartado de nuestro trabajo, la práctica teatral tiene como base, desde los años sesentas del pasado siglo veinte, la teoría de Eric Bentley, que fue traída a tierra azteca por la maestra Luisa Josefina Hernández. Ahora bien, dicha teoría enfatiza prestar atención particular al tono que adquiere la obra de teatro, a partir del género al que se adscribe, y si bien es cierto que encontrar e identificar este ayuda a direccionar el camino a seguir durante la puesta en escena, el centrarse en si la obra pertenece a la pieza o al melodrama, por ejemplo, puede distraer al creador escénico y llevarlo a que pase por alto algunos elementos que son vitales para el desarrollo del drama. Se suma a este inconveniente la ruptura que se ha venido dando, a partir de los años cincuentas, en el tratamiento genérico del teatro, el surgimiento de nuevas corrientes, o la abrupta irrupción de un nuevo estilo, aberrante desde su concepción, que apela a la narratividad presente en el arte teatral.

La dramaturgia sirvió, pues, para facilitar el acercamiento y mejor comprensión del fenómeno teatral, de manera que, habiendo definido el enfoque metodológico, desde el que fueron abordadas las lecturas de obras de teatro para poder ser comentadas, dimos paso al centro de nuestra investigación: el tratamiento de la diversidad sexual masculina en el teatro.

Sin embargo, no abordamos directamente el tratamiento de dicha temática, antes bien, fue necesario establecer cuáles son algunas de las funciones primordiales del teatro y enmarcar las obras teatrales a partir de presupuestos interdisciplinarios, que contribuyen a que cada texto o puesta en escena se convierta en un paradigma, a partir de la multiplicidad de factores que

intervinieron en su creación. Por tanto el entorno bio-psico-socio-cultural es un elemento determinante para la realización del análisis y posterior comentario de los materiales que trabajar.

Así mismo, enfatizamos en la función del teatro como arma. Recordemos que una de las principales funciones del teatro, si no la primera, es la de comunicar, por tanto el arte teatral adquiere grandes dimensiones que repercuten directamente en quien lee u observa. De manera que el compromiso de los involucrados en el hecho teatral adquiere un peso significativo, pues recae en ellos la responsabilidad de emitir un discurso, en el que lo importante no es aquello que se quiere presentar, sino cómo es que se presenta.

Como hemos mencionado, el teatro es un acto comunicativo, de manera que cada eslabón que lo conforma posee un peso importante al momento de llevarse a cabo. Ejemplo de ello es que si el director tiene una idea clara de lo que quiere decir, pero esta no ha sido entendida del todo por el escenógrafo, se obtendrá como resultado una puesta incoherente y contradictoria. Es precisamente la responsabilidad, antes mencionada, la que nos condujo a establecer una metodología para el análisis de las obras teatrales de temática sexo-diversa masculina. Ya que si no se consigue un claro planteamiento al momento de tratarla se puede incurrir fácilmente en graves desaciertos, que no harán sino reforzar discursos de odio y vejación, apuntando al lado contrario del objetivo que se tenía.

Fue necesario, además, hacer una brevísima revisión histórica de la sexo-diversidad masculina. Si bien el construccionismo tiende a caer en severas

contradicciones, mismas que en varias ocasiones han llevado a la elaboración de trabajos de investigación que incurren en una postura puramente esencialista, el tesista creyó necesario desempolvar la historia, y hacer una revisión fresca y objetiva, que logrará entender al fenómeno de la diversidad sexual desde un prisma que contempla todos los aspectos que construyen la identidad sexual del hombre (genéricamente hablando), apelando no solo al discurso hegemónico que primó en las épocas y sitios que estudió, sino nutriendo su investigación con la información que pudo ser recabada respecto a cómo es que los individuos vivieron su sexualidad. Por tanto, si los estudios académicos que hasta ahora se han realizado al respecto se encuadran en torno a dos ejes centrales que son el género y la sexualidad, el trabajo presente se inscribe y coloca como cimiento de su investigación la perspectiva de género, considerando los aspectos de la sexualidad, las teorías poscoloniales, los estudios culturales y *gay*, intentando con ello presentar un proyecto integrador, nutrido de múltiples enfoques.

De manera que, habiendo establecido el marco teórico de la investigación, nos encontramos con un nuevo conflicto, ¿cuál sería el término incluyente que emplearíamos para hacer referencia a la sexo-diversidad? Como pudo leerse en el segundo apartado de esta tesis, los diversos conceptos que han estado vinculados a la atracción sexual entre personas del mismo sexo, han surgido de discursos excluyentes, vejatorios y de insulto; y si en algún momento se intentó encontrar alguno que no incurriera en la descalificación, se adscribió a un discurso médico que otorgaba a esta conducta un carácter de índole patológica, o la más reciente categoría *queer* que busca desligarse de la

historia y pretende aniquilar las etiquetas, sin considerar que ella en sí misma se convirtió en una.

Por ello fue necesario establecer un término que bien puede incluir las múltiples manifestaciones de la sexualidad. Retomamos del concepto *homosexual*, que si bien encuentra su etimología en la conjunción de dos vocablos: del griego *homo* (igual) y del latín *sexus* (sexo), pudimos hacer uso de la acepción de *homo* que en latín se refiere al hombre, como género y especie. De tal modo que un concepto bien conocido por la sociedad y la comunidad académica, adquirió una nueva dimensión al hacer referencia al comportamiento sexual del hombre, sea genéricamente hablando o aludiendo a la especie humana.

En lo que a la *Poética Homo* se refiere, el doctorando no buscó imponer un método de análisis absoluto, por el contrario se intentó sentar las bases de una herramienta que servirá para acercarse a las obras que traten de lo *homo*. Lo anterior desde una postura objetiva, a través del correcto uso de terminología y el entendimiento de este fenómeno, a partir de la comprensión del contexto histórico-cultural y social en el que se enmarca la creación del producto artístico.

Intentamos pues que el tratamiento temático de la sexo-diversidad masculina sea entendido como un fenómeno multifactorial y multidimensional. Pero sobre todo que no se quiera realizar un trabajo crítico y de investigación a partir de presupuestos que surgen de la euforia interpretativa y reivindicadora de nuestro actual contexto. Libremos pues a la investigación de sobre-interpretaciones, y

no veamos más “moros con tranchetes”, como reza un dicho popular, haciendo que se realicen trabajos que rayan en una *pareidolia patológica*.

Atendiendo a los elementos que conforman el método dramatológico (tiempo, espacio, personaje y visión) se pudo hacer un paralelismo entre ellos y la propuesta de nuestra *Poética homo*, al retomarlos y darles un enfoque que considera a estos desde la simultaneidad que presentan, a partir de la especificidad temática que tratan, es decir como producto artístico-teatral-literario y desde la perspectiva de la diversidad sexual. Así mismo, reformulamos el mito de la caverna de Platón, generando un símil con el acontecer del teatro que trata dicha temática. Si bien es cierto que el mito apunta desde su origen a otra dirección, resultó bastante factible su empleo para ejemplificar la realidad del teatro que trata de la temática sexo-diversa.

Es así que pudimos establecer los elementos que estructuran las obras teatrales que tematizan lo *homo*. Por un lado el tiempo, que se vuelve un factor determinante, sea desde cómo influye y es asumido por los personajes, o desde el encuadre temporal en que se establece la obra. El manejo del espacio presenta particularidades que se repiten a lo largo de la producción teatral *homo*, en su mayoría espacios cerrados, oscuros o que fueron trasgredidos y apropiados por la comunidad *homo*, mismos a los que fueron orillados o relegados por la hegemonía dominante. El personaje sexo diverso presenta características que han ido variando a lo largo de las diversas épocas de la historia del hombre, y su presencia, sea con fines de risa, nula en algunos periodos, estereotipada o reivindicadora, ha servido para hacer visible una identidad que ha ido de la mano en la historia natural del ser humano. Por

último en el terreno de la recepción, el discurso que se emite, ya en el texto o desde la escena, ha servido para reforzar estereotipos, realizar denuncias o, en el mejor de los casos, buscar transformar la sociedad, a partir de la visibilidad en positivo y con miras a conseguir un entorno que respete y acepte las diferentes maneras de ser y de sentir.

El tema homo en el teatro no es una novedad, las obras teatrales escritas con esta temática han estado presentes en la historia del hombre de manera vedada y clandestina, los personajes con un gusto diferente al aceptado como único y normal, eran tratados en las obras de teatro sin concederles ninguna carga dramática importante y su situación quedaba enmarcada en unas cuantas líneas y en la mayoría de los casos sólo se sobrentendía. Sin embargo, la manera en que se da tratamiento al tema ha sufrido grandes y notorias transformaciones, que se traducen en evolución y apertura.

El teatro como medio de expresión y entretenimiento históricamente ha reflejado, como válvula de escape, todas las necesidades, ideas y posturas de cualquier sociedad y ha sido el tamiz por el que en las últimas décadas del siglo XX, se han puesto de manifiesto los cambios que conllevan las diversas formas de vivir y pensar de los individuos homo, que poco a poco, conformaron una comunidad con rasgos y características propias.

Con el surgimiento y la salida pública del armario de un grupo de artistas e intelectuales, entre los que destacan: Nancy Cárdenas, José Antonio Alcaráz, Xabier Lizarraga, Armando Lamadrid, Tito Vasconcelos, entre muchos otros, la diversidad sexual quedó al descubierto haciéndose visible, de tal manera que

empleando al teatro como vehículo de manifestación y denuncia, iniciaron la búsqueda de la liberación sexual y la expresión orgullosa de una identidad que se había mantenido en la penumbra. El teatro fue el medio idóneo para sus fines, ya que es un espacio donde la comunicación y la trasmisión de ideas se realizan de manera directa, sin mediación alguna.

Los comienzos de la lucha por la liberación de la sexualidad tuvieron que ser contundentes, de manera que a través del teatro la diversidad sexual pudo ver la luz y salir de la marginalidad en que se encontraba. *Y sin embargo se mueven* fue la primera obra escrita, dirigida, actuada y escenificada por artistas mexicanos que se asumían abiertamente como homosexuales, quienes se oponían a seguir siendo parte del chiste y la burla que la sociedad hacía. El despertar ya se había iniciado con *Los chicos de la banda*, adaptación que llevó a cabo Nancy Cárdenas de la obra de Mart Crowley. La lucha contra la censura por el tratamiento de temas que escandalizaban a la sociedad de aquellas épocas, también trajo consigo un buen negocio que implicaba realizar puestas en escena con este tratamiento temático. De manera que pronto comenzaron a aparecer en la escena mexicana obras de autores extranjeros, cuyo éxito fuera de nuestro país había sido muy sonado.

Generalmente estas obras respondían más a fines comerciales, en ellas se hacía uso de una gran maquinaria espectacular y no se adscribían a un discurso político, ni intentaban reivindicar los derechos de la comunidad sexo-diversa. Se suma el rechazo de estas puestas, la falta de verosimilitud con la realidad del sector sexo-diverso mexicano, la mayoría de adaptaciones trasladaban directamente al español el contenido, de manera que el contexto

en que se enmarcaba poco o nada tenía que ver con lo que en México acontecía. De manera que el discurso parecía sumamente lejano o provocaba un choque con el entorno real de la tierra mexicana.

Es pues, en la segunda mitad del siglo XX, gracias a los movimientos de liberación sexual de los años sesentas y setentas principalmente, que se establecen nuevas vertientes temáticas que ampliaron el criterio y las expectativas de recepción.

La temática de la sexo-diversidad masculina encontró en el teatro el espacio idóneo para su defensa o bien para manifestar el descontento, y mostrar a través de éste la vida de los individuos sexo-diversos, así mismo pude identificar obras cuya intención fue la de alertar a la comunidad homo sobre las consecuencias y los riesgos que conlleva el permanecer en el armario, por ejemplo: *Fiesta en San Luis* y *Y luego porqué las matan*.

A causa de la aparición del SIDA a finales de la década de los ochentas, el discurso sexo-político tuvo aún más cabida en el teatro mexicano. No así las primeras obras en hacer un tratamiento de la enfermedad y su impacto en la comunidad homo, reflejaron la angustia y el miedo a una enfermedad desconocida, tal es el caso de *SIDA...Así es la vida*. Las cifras no se equivocaban y el número de decesos de varones homo pronto despertó la alerta en el sector sexo-diverso, es así que pronto surgió la creación de obras que defendían el comportamiento sexual diverso como un derecho natural y libre de culpa. Fue así que el SIDA pronto pasó a formar parte de un discurso que estrictamente tenía que ver con la salud y no en el ámbito moral en que

había sido colocado. Las obras comprometidas en este sentido fueron *Mariposas*, *A otra cosa... Mariposas*, y *A tu intocable persona*.

Pero aún en la década de los noventa, y ya contando con información más certera de la enfermedad, son pocos los dramaturgos comprometidos en plantear un discurso positivo de la relación con esta y la población sexo-diversa, emergen obras que no hacen sino banalizar y tratar de manera superficial el problema, como *Mi noche con Diego*, *No más sexo* y *La fiesta*. Los desnudos fortuitos en escena cobraron presencia en esta etapa, haciendo de este el recurso publicitario que despertaba el morbo en los asistentes, sin importar el contenido temático. La estrategia pareció dar resultado ya que la presencia del desnudo favorecía la permanencia del espectáculo en la cartelera. Podemos mencionar obras como: *Stripoker*, *Se excitaron en el cuarto*, *A media noche*, *Pastel de Zarzamoras* o *En el Chat*.

Ahora bien, si los temas y personajes que en algún momento fueron solo un accesorio más en las obras teatrales, se tornan en temas centrales, encarnados en personajes principales, al convertirse en la materia básica del conflicto dramático, dando la oportunidad a nuevas perspectivas respecto de los tabúes y clichés establecidos por la sociedad, una sociedad irrespetuosa, ampliamente tolerante y ciertamente cuadrada; vieron luz en la década de los noventas obras que parecían surgir de ese turbio pasado, en donde el personaje homo lamenta su homosexualidad y se la pasa en la búsqueda de un culpable (culpa que curiosamente recaía en la figura materna), se expresó un rechazo constante por su niñez, y retornó el sufrimiento perpetuo por ser diferente a lo que la heteronorma dictaba. La apertura que durante poco más

de tres décadas se había conseguido, retornó tristemente a considerar que ser *homo* es sinónimo de vivir un valle de lágrimas. En este tenor encontramos obras como *¡Soy homosexual!*, *Temple y orgullo del tercer sexo* y *Drácula gay*.

En términos generales podemos decir que la mayoría de obras que tratan la temática *homo* optan por la vía del melodrama, los sentimientos de culpa o la no aceptación de su orientación sexual. Son pocos los textos que pudimos identificar que hacen un tratamiento menos doloroso, y por ende una defensa del modo de vivir de los individuos sexo-diversos. Tal es el caso de *Un día nubado en la casa del sol*, *Una noche en casa de Mary Kass*, *Plagio de palabras*, *El amor, la pasión y la pasta de dientes*.

Es así que, podemos decir que el tratamiento de la sexo-diversidad masculina en el teatro responde a los siguientes aspectos:

- Las obras de teatro que tematizan la sexo-diversidad sexual masculina por fines meramente comerciales, en las que el compromiso no se encuentra en la búsqueda de aceptación o en la expresión orgullosa de una identidad, sino que el peso del valor mercantil prima sobre el tema y el discurso. Generalmente en estas, el espectáculo es el protagonista.
- Obras teatrales que poseen un fuerte carácter didáctico. Abordan temas como los efectos que produce una orientación sexual distinta a la heterosexual en las familias, el impacto del VIH u otras enfermedades venéreas, o el descubrimiento mismo del deseo *homo*.

- Aquellas cuyo interés no radica en profundizar en el tema de la diversidad sexual, pero hacen uso del chiste y la mofa, así como de la jerga que se desprende del llamado “ambiente” para hacer pasar un buen rato al público.
- Se encuentran además las que acuden al desnudo y al morbo como su principal gancho.
- Las que creyendo que abordan el tema, lo hacen de manera equivocada, reforzando discursos de injuria y vejación, y que sin quererlo resultan ser antigays, cuando generalmente buscan lo contrario.
- Obras de teatro que se mantienen en el discurso del sufrimiento y la represión, el tema es todavía tratado desde la angustia.
- Por último, aquellas a las que ya no les interesa el por qué, ni los cómo; en éstas simplemente las diversas orientaciones de la diversidad sexual se viven, dejando de ser el conflicto central de la obra.

En conclusión, la tematización de lo homo en el teatro ha ido evolucionando a la par del contexto histórico-cultural del hombre, pasando de una marginalidad casi absoluta, a una postura didáctico-política, para finalmente llegar al punto

en que actualmente se encuentra el teatro de temática homo en México, la aparente aceptación de la sociedad en general a través de una “sospechosa” permisividad temática, que al dejar de ser un producto artístico para volverse un mero artículo comercial, ha derivado en la banalización y tratamiento frívolo de esta.

Lo cierto es que el fenómeno *homo* existe, así que acerquémonos sin temor a su estudio, rescatemos las voces que han quedado en el olvido, descifremos los mensajes que el dramaturgo escondió en su texto, desmenuemos cada uno de sus elementos estructuradores; pero no caigamos en el extremo de los estudiosos del psicoanálisis, buscando encontrar el complejo de Edipo en *Edipo*. Tomemos cartas en el asunto pues todavía queda mucho por decir y descubrir de este complejo asunto de lo *homo*.

ANEXO

(CATÁLOGO DE OBRAS Y ESTRENOS
TEATRALES DE TÉMÁTICA *HOMO* EN
MÉXICO SIGLO XX)

| OBRA | DRAMATURGIA | DIRECCIÓN | AÑO DE ESTRENO | LUGAR DE ESTRENO |
|---|---|-------------------------|----------------|--|
| <i>Actos inocentes</i> | Moisés Kaufman | Francisco Franco | 1999 | Telón de asfalto |
| <i>Alerta en misa</i> | Davis Bill C. | José Luis Ibañez | 1992 | Polyforum Cultural Siqueiros |
| <i>A los cuatro vientos</i> | Guido Rosas | Mario Fiachi | 1994 | La Gruta |
| <i>Ámame como hombre</i> | Julio Sergio Alazcuaga | | 1993 | Foro Luis Buñuel |
| <i>A media noche</i> | Sergio Berrum | Sergio Berrum | 1998 | Foro de la comedia |
| <i>Ámsterdam boulevard</i> | Jesús González Dávila | Octavio Trías | 1993 | Teatro Santa Catarina |
| <i>A otra cosa... Mariposas</i> | Tito Vasconcelos y Sergio Casanni | Tito Vasconcelos | 1989 | Foro Shakespeare |
| <i>Arcángel o afectuosamente su comadre</i> | José Dimayuga | Tito Vasconcelos | 1993 | Foro del museo Rufino Tamayo |
| <i>Armas blancas</i> | Víctor Hugo Rascón Banda | Julio Castillo | 1982 | Sótano del teatro de arquitectura UNAM |
| <i>A tu intocable persona</i> | Gonzalo Valdés Medellín | Gonzalo Valdés Medellín | 1994 | Teatro El Galeón |
| <i>Cada quien su vida</i> | Luis G. Basurto | Fernando Wagner | 1955 | Teatro Lírico |
| <i>Claudine en la escuela</i> | Adaptación de Nancy Cárdenas en coautoría con Denisse de Kalafe | Nancy Cárdenas | 1981 | Teatro Arcos-caracol |
| <i>Cocinar el amor</i> | Hugo Salcedo | Marta Luna | 1999 | Teatro Santa Fe |
| <i>Cuando el tiempo termine</i> | Oriel Camargo | Luis Manuel Montes | 1995 | Foro Nueva Dramaturgia |
| <i>Culpables</i> | Martín Sherman | José Luis Ibañez | 1981 | Teatro Lírico |
| <i>Despertar de primavera</i> | Frank Wedekind, adaptación y traducción de María Moret | Juan José Gurrola | 1960 | Teatro de Ciudad Universitaria UNAM |
| <i>Detrás de un stripper</i> | Iván Gardía | Iván Gardía | 1998 | Foro de la comedia |

| | | | | |
|---|--|---|------|---|
| <i>Dos vestidas y un stripper desvestido</i> | Guido Rosas | Guido Rosas | 1998 | Centro cultural Roldán Sandoval |
| <i>Drácula gay</i> | Tomás Urtusástegui | Fernando Gómez Pimentel | 1999 | Foro El juglar |
| <i>Dulces compañías</i> | Oscar Liera | Julio Castillo | 1988 | NET (Núcleo de estudios teatrales) |
| <i>El amor, la pasión y la pasta de dientes</i> | Xabier Lizarraga | Jesús Calzada | 1995 | Foro de la Nueva Dramaturgia |
| <i>El beso de la mujer araña</i> | Manuel Puig, adaptación de Terency Mc Nally | Humberto Zurita | 1996 | Teatro de los insurgentes |
| <i>El calor de los hombres</i> | Lisandro Duarte | Lisandro Duarte | 2000 | Foro de la comedia |
| <i>El cisne que nunca duerme</i> | Rodolfo Odi | Sergio Castaño | 1987 | Teatro Principal |
| <i>El Dandy del hotel Savoy</i> | Carlos Olmos | Carlos Téllez | 1990 | Foro Sor Juana Inés de la Cruz |
| <i>El derecho de abortar</i> | Jesusa Rodríguez y Carlos Pascual | Roberto Levermann y Juan Antonio Calderón | 2000 | Centro Cultural de la Diversidad Sexual |
| <i>El día que pisamos la luna</i> | Nancy Cárdenas | Nancy cárdenas | 1981 | Teatro El Granero |
| <i>El eclipse</i> | Carlos Olmos | Xavier Rojas | 1990 | Teatro El Granero |
| <i>El edén</i> | Juan Jacobo Hernández | Osvaldo Nadell y Juan Jacobo Hernández | 1983 | Foro Isabelino |
| <i>El homosexual ¿culpable o inocente?</i> | Adolfo Felipini | Adolfo Felipini | 1996 | Foro Buñuel |
| <i>El lado oscuro de la luna</i> | Juan Jacobo Hernández | Juan Jacobo Hernández | 1984 | Foro Isabelino |
| <i>El lobo, el bosque y el hombre nuevo</i> | Novela de Senel Paz, adaptada por Jesús Ferrer | Jesús Ferrer | 1993 | Teatro Ismael Rodríguez |

| | | | | |
|---|---|---------------------|------|--|
| <i>El vals de los buitres</i> | Hugo Argüelles | Bruno Bert | 1996 | Teatro El Granero |
| <i>EL tercer Fausto</i> | Salvador Novo | | 1934 | |
| <i>En el closet</i> | Alejandro Medina y Sergio Berrum | Sergio Berrum | 1999 | Foro de la comedia |
| <i>Escarabajos</i> | Hugo Argüelles | Enrique Rentería | 1991 | Foro de la Conchita |
| <i>Esos invertidos amores</i> | Sergio Orozc Lara | Citlalixayotl | 1998 | Foro Roldán Sandoval |
| <i>Fiesta de San Luis</i> | Alejandro Celia | Aalejandro Celia | 1984 | |
| <i>Íntimas confesiones</i> | María Luisa Medina | | 2000 | Foro Luces de Bohemia |
| <i>La confesión</i> | Jesús Salcedo | José Luis Navarro | 1994 | Foro Nueva Dramaturgia |
| <i>La condesa llegó a las cinco</i> | María Luisa Medina | María Luisa Medina | 1995 | Foro de la Conchita |
| <i>La fiesta</i> | David Dillon | Laura Luz | 1996 | Telón de asfalto |
| <i>La fuerza del amor</i> | Basada en la novela <i>Melodrama</i> de Luis Zapata | Angélica Ortíz | 1989 | Teatro Gilberto cantón |
| <i>La jaula de las locas</i> | Harvey Firstein | José Luis Ibáñez | 1993 | Teatro Silvia Pinal |
| <i>La lancha de las locas</i> | Edgar E. Sánchez Rico | | 2000 | Foro de la comedia |
| <i>La noche Oscar Wilde</i> | Juan José Bertonasco | Guillermo Murray | 1990 | Teatro Julio Prieto |
| <i>La vela de la luna loca</i> | Adrián Sotomayor | José ramón Enríquez | 1994 | Sala Julián Carrillo de radio UNAM |
| <i>La sirena del marinero nocturno</i> | Jesús Alberto Cabrera | Tomás Ceballos | 1994 | Foro Shakespeare |
| <i>Las amargas lágrimas de Petra Von Kant</i> | R. W. Fasbinder | Nancy Cárdenas | 1980 | Teatro El Granero |
| <i>Las noches fiadas</i> | Jordán Estevan | Silvestre Cárdenas | 1994 | Foro Isabelino, ddel Centro Cultural Tecolote-UNAM |

| | | | | |
|--|--|-----------------------------------|------|------------------------------|
| <i>Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho</i> | Gerardo Mancebo del Castillo | Mauricio García Lozano | 1998 | Teatro La Gruta |
| <i>Lesbos 86</i> | Ramón Valdiosera | | 1986 | |
| <i>Los camaleones</i> | Oscar Liera | Ramón Gutiérrez | 1994 | Foro La Nueva Dramaturgia |
| <i>Los chicos de la banda</i> | Mart Crowley, traducción de Nancy Cárdenas | Nancy Cárdenas | 1974 | Teatro de los Insurgentes |
| <i>Los gallos salvjes</i> | Hugo Argüelles | José Enrique Gorlero | 1986 | Teatro Gilberto Cantón |
| <i>Los ojos del hombre</i> | Jhon Herbert | Javier Marc | 1999 | Teatro Ofelia |
| <i>Machos</i> | Rodolfo Rodríguez | Enrique Gómez Vadillo | 1987 | Teatro Roma |
| <i>Mariposas</i> | Tito Vasconcelos | Tito Vasconcelos y Sergio Casanni | 1984 | Compañía de Shakespeare |
| <i>Maurice</i> | M. Foster, adaptación Georgina Flores y Fernando Reynoso | Alfonso Rigel | 1998 | Foro de la Nueva Dramaturgia |
| <i>Mi noche con Diego</i> | Kevin Elyot | Leticia Perdigón | 1996 | Foro de la comedia |
| <i>Mishima</i> | Susana Robles y Abraham Oceransky | Abraham Oceransky | 1994 | Foro Shakespeare |
| <i>Muerte súbita</i> | Sabina Berman | Héctor Méndoz | 1988 | Teatro El Granero |
| <i>Naturaleza muerta y Marlon Brando</i> | Humberto Leyva | Martín Acosta | 1995 | Teatro La Capilla |
| <i>Navaja caliente</i> | Oliver Mayer | Enrique Gómez Vadillo | 1997 | Teatro lírico |

| | | | | |
|---|---|--|------|------------------------------|
| <i>Ni a tontas, ni alocas</i> | Gonzálo Valdés Medellín y José Antonio Alcaráz | Gonzálo Valdés Medellín y José Antonio Alcaráz | 1989 | Foro LUCC |
| <i>No más sexo</i> | Paul Rudnick | Laura Luz | 1997 | Teatro El telón de asfalto |
| <i>Nube nueve</i> | Caryl Churchill, adaptada por Cristina del Castillo | Julio Castillo | 1985 | Teatro Principal |
| <i>Pastel de zarzamoras</i> | Jesús González Dávila | Carlos Arau | 1997 | Foro del Tecolote de la UNAM |
| <i>Plastic surgery</i> | Luis Zapata y tito Vasconcelos | Tito Vasconcelos | 1990 | Teatro Santa Catarina |
| <i>Posdata tu gato ha muerto</i> | James Kirkwood | Sergio Jiménez | 1996 | Teatro Lírico |
| <i>Rent</i> | Larson Jonathan, traducción de Juan David Luna | Abby Epstein | 1999 | Teatro la alameda |
| <i>Sex citaron en el cuarto</i> | Iván Gardia | Iván Gardia | 2000 | Carpa Geodésica |
| <i>Sexualidades</i> | Nancy Cárdenas | Nancy Cárdenas | 1992 | Foro Shakespeare |
| <i>SIDA...así es la vida</i> | William M. Hoffman | Nancy cárdenas | 1998 | Teatro Julio Prieto |
| <i>Stripoker</i> | Jorge Sánchez de Tagle | Jorge Sánchez de Tagle | 2000 | Foro de la comedia |
| <i>Sonata en travesti...¡Sííí!</i> | Wilebaldo López | Wilebaldo López | 1987 | Foro Shakespeare |
| <i>Soy homosexual</i> | Edgar Treviño | Dante Quiroga | 1993 | Carpa Geodésica |
| <i>Tal para cual</i> | Laura Luz | Laura Luz | 2000 | Foro Shakespeare |
| <i>Té y simpatía</i> | Robert Anderson | Francisco Petrone | 1954 | Teatro sala 5 de Diciembre |
| <i>Temple y orgullo del tercer sexo</i> | Virgilio Ariel Rivera | | 2000 | Foro de la comedia |
| <i>Tren nocturno a Georgia</i> | María Luisa Medina | Marío Fiacci | 1994 | Foro El Galeón |
| <i>Tumbarao</i> | Julián Pizá | José Aviléz | 1996 | Casa de la Nueva Dramaturgia |

| | | | | |
|--|--|---|------|---|
| <i>Una canción apasionada</i> | Harvey Fierstein, traducida por Carlos Monsivais | Carlos Téllez | 1986 | Poliforum Cultural Siqueiros |
| <i>Un día nublado en la casa del sol</i> | Antonio Algarra | Antonio Algarra | 1994 | Sala de radio UNAM |
| <i>Un novio para Ángel</i> | Citlalixayotl | Antonio Digar | 1999 | Centro Cultural Roldán Sandoval |
| <i>Una noche en casa de Mary Kass</i> | Emilio Eramy | Minerva Morales | 1992 | Teatro bar Los Espejos en el hotel Vasco de Quiroga |
| <i>Y luego...por qué las matan!</i> | Xabier Lizarraga | José Ramón Enríquez | 1985 | Teatro de La Capilla |
| <i>Y sin embargo... se mueven</i> | José Antonio Alcaráz | José Antonio Alcaráz y Tito Vasconcelos | 1986 | Teatro de la UNAM |
| <i>Yo Celestina Puta vieja</i> | José Antonio alcaráz con textos de Fernando de Rojas | José Antonio Alcaráz | 1974 | |
| <i>Whitman</i> | José Antonio Alcaráz, con poemas de Walt Whitman | José Antonio Alcaráz | 1974 | Embajada de los Estados Unidos |

BIBLIOGRAFÍA

ACEVES, Abundio. (1889) *Medicina social*. Imprenta del hospicio, México, 1889. Consultado el 28 de junio de 2013 en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020057948/1020057948.html>.

ADAME, Domingo. (2005) *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Universidad Veracruzana, México.

AGUILAR, José Raúl. (1941) *Los Métodos criminales en México*. Lux, México.

ALCARÁZ, José Antonio. (1993) “El monólogo estéril”, en *El Universal*, sección espectáculos, México, 7 de mayo.

ALCARÁZ, Vicente U.; Velasco, I.; Zarco, Francisco. (1883) *Memorias del primer congreso higiénico-pedagógico*. Imprenta del Gobierno en Palacio, México.

ALDRICH, Robert. (2004) “Homosexuality and the City: An Historical Overview”. *Urban studies*, v. 41, n. 9, pp. 1719-1737.

ALFONSO X.(2006)*Las siete partidas*. Consultado el 3 de abril de 2014 en:<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/alfonso-x-sabio-siglo-xiii/alfonso-x-sabio-siglo-xiii.pdf>

ALLOUCH, Jean. (2013) “Despatologizaciones: homosexualidad, transexualidad... ¿otra más?”. Consultado el 13 de mayo de 2015 en: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1837>

ALZATE YEPES, Germán.(2015)*Homosexualidad, religiones y humanismo secular*. Consultado el 13 de mayo de 2015 en: <http://www.sindioses.org/sociedad/homosexualidadyreligion.html>

AMAO Ceniceros, Melina. (2008) “Teatro 'sólo para adultos' ”, *El Sol de Tijuana*, Consultado el 23 de marzo de 2011 en: <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n875546.htm>.

ANCHELL, Melvin. (1976) *Madurez sexual y salud integral. Sex and sanity*. Diana, México.

ANDRÉS, Rodrigo. (2007) *Herman Melville: poder y amor entre hombres*. PUV, España.

- ARGÜELLES**, Hugo. (1997) *Trilogía de los ritos*. Plaza & Janés, México.
- (1998) *Teatro vario IV*. Prólogo de Bruno Bert. FCE, México.
- ARISTÓTELES**. (2001) *Poética*. Colofón, México.
- ARTAUD**, Antonin. (2005) *El teatro y su doble*. Retórica Ediciones, Buenos Aires.
- BARRERA** López Reyna. (1993) “Teatro gay”, en *Uno más Uno*, sección cultura, México.
- (1997) “La fiesta”, en *Uno más Uno*, México.
- (1998a) “Esos invertidos amores, de Citlaxayotl”, en *Uno más Uno*, sección cultura, México.
- (1998b) “Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo”, en *Uno más Uno*, sección cultura, México.
- (1999) *Salvador Novo, navaja de la inteligencia*. Plaza & Janés, México.
- BARTHES**, Roland. (1983) *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona.
- BEAVER**, Harold. (1981) “Homosexual Signs”, *Critical Inquiry* Autumn, núm. 8, otoño, pp. 99-119.
- BEDMAN** González, Teresa. (1992) “El mito del dios Seth”. Instituto de estudios del Antiguo Egipto, Conferencia impartida en el Instituto Islámico. Madrid, 14 de febrero de 1992. Consultado el 16 de abril de 2014 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mito-del-dios-seth-0/html/001aa1e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html
- BELK**, Russel. W. (1988) “Possessions and the Extended Self” en *Journal of Consumer Research*, v.15, September, pp. 139-168.
- BENTLEY**, Eric. (1988) *La vida del drama*. Paidós, México.
- BERCO**, Cristian. (2004) *Inquisition*. Consultado el 20 de marzo de 2013 en: <http://www.greview.org/article/article-747/glbtc.com>
- BERDEJA**, Jorge Luis. (1993) “Arcángel”, en *El Universal*, sección cultura, México.
- BERNAL** Alanís, Tomás. (2004) “El Gesticulador. Entre el mito y a historia”, en *Tema y variaciones de literatura* 23, UAM, México, Septiembre 2, pp. 317-330.
- BERT**, Bruno. (1994) “Llamaradas en la superficie”, en *Tiempo Libre*, sección teatro, México.

——(1995) “Enfermedad en tinieblas”, en *Tiempo Libre*, sección teatro, México.

BLANCO, José Joaquín. (1986) *Función de media noche*. SEP/Cultura, México.

——(1988) “Ojos que da pánico soñar”, en *Función de medianoche*. Era, México, pp. 181-190.

BLASCHKE, Jorge.(2009) *¿Existió Sodoma?*. Ediciones Robinbook. Consultado el 13 de marzo de 2014 en: <https://books.google.es/books?id=vRP3DtLJTakC&lpg=PP1&pg=PA106&hl=es#v=onepage&q&f=false>

BLOOM, Harold. (1995) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama, Barcelona.

BOSWELL, John. (1998) *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Muchnik, España.

BOZE, Hadleigh. (1996) *Las películas de gays y de lesbianas*. Odín, Barcelona.

BRANCHIK, Blaine J. (2002) “Out in the Market. A History of the Gay Market Segment in the United States”, en *Journal of Macromarketing*, v. 22, n. 1, pp. 86-97.

BRAY, Alan.(1999) Boswell and the Latin West and the debate over the blessing of friendship today. Consultado el 20 de mayo de 2015, en: <http://legacy.fordham.edu/halsall/pwh/bray-medievalsamesex.asp>.

BROOK, Peter. (1986) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Península, Barcelona.

BUERO Vallejo, Antonio. (1988) *Buero Vallejo. 40 años de teatro*. Caja Murcia, Murcia.

BULNES, José P. (1963) *La castidad viril*. Sal Terrae, España.

BUSTO, Emiliano. (1883) *Diccionario enciclopédico- mejicano del idioma español (Tomo II)*. Imprenta La Luz, Méjico.

BUTLER, Judith. (1999) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

CALVA Pratt, José Rafael. (1996) “El telón de asfalto”, en *Uno más Uno*, sección cultura, México, 26 de junio.

CANTARELLA, Eva. (1991) *La bisexualidad en el mundo antiguo*. Akal, Madrid.

- CAÑAS**, José María. (1975) *El otro camino*. Producciones editoriales, España.
- CAPPON**, Daniel. (1968) *Hacia la comprensión del homosexualismo*. Latino América, México.
- CARBALLIDO**, Emilio. (1962) *Un pequeño día de ira*. Casa de las Américas, La Habana.
- CARRANCA** y Trujillo, Raúl; Carranca y Rivas, Raúl. (1972) *Código penal anotado*. Porrúa, México.
- CARRIERE**, Anne-Marie. (1964) *Diccionario de los hombres*. Grijalbo, México.
- CASTAÑEDA**, Marina. (1999) *La experiencia homosexual*. Páidos, México.
- CEBALLOS**, Edgar. (1996) *Diccionario básico de teatro mexicano*. Escenología, México.
- CLENDINEN**, Dudley; Adam Nagourney. (1999) “*Out for Good: The Struggle to Build a Gay Rights Movement in America*”. Simon and Schuster, New York.
- CORTÉS**, Hernán. (1983) *Cartas de relación de la conquista de México*. Espasa-Calpe, México.
- DARWIN**, Charles.(1872) *Expresion of the emotions*, London. Consultado el 4 de abril de 2014 en:
<http://darwinonline.org.uk/content/frameSet?itemID=F1142&viewtype=text&pageSeq=1>
- DAVIS**, Flora. (1973) *Cómo descifrar el lenguaje de los gestos*. Consultado el 4 de abril de 2014 en:
http://www.inteligenciaemocional.org/cursosgratis/lenguaje_gestos/la_ciencia_iniciante.htm
- DE** Diego, Nacho. (2010) *La playa de los perros destrozados*, Ediciones Autor, Madrid.
- DE** la Cruz, Sor Juana Inés.(2000) *Los empeños de una casa*. Consultado el 23 de febrero de 2015 en:
<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000337.PDF>
- E**
- DE** León, Angélica. (1996) “Posdata: que buena obra”, en *Reforma*, sección gente, México.

- DE Marinis, Marco.** (1998) *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Galerna, Buenos Aires.
- DEL Collado, Fernando.** (1995) “Hechos verificables: apuntes para un teatro de temática gay”, en *Documenta CITRU*, núm. 1, México, pp. 71-76.
- DÍAZ Cabriales, Alejandro.** (2007) “Un esbozo de teatro gay mexicano”, en *Boys and Toys*, Febrero, pp.49-50.
- DÍAZ del Castillo, Bernal.** (1632) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.historiadelnuevomundo.com/docs/Conquista-Nueva-Espana-Bernal-Diaz-del-Castillo.pdf>
- DÍAZ Sandoval, Arturo; Miranda Silva, Francisca.** (1995) *El teatro en México* (Bianuario 1992-1993).INBA/CITRU, México.
- DÍAZ, Carlos.** (1979) “Igualdad pide el tercer sexo”, en *El sol de México*, México.
- DORST, Tankred.** (2003) *Mensaje emitido en el día mundial del teatro*, ITI, UNESCO. Consultado 15 de mayo de 2012 en: http://www.world-theatreday.org/en/picts/WTD_Dorst_2003.pdf
- DOVER, Kenneth J.** (1997) "Greek Homosexuality and Initiation." In *Que(e)rying Religion: A Critical Anthology*. Continuum, New York, pp. 115-134.
- DRUCKER, Peter.**Coord. (2004) *Arco iris diferentes*. Siglo XXI, México.
- DYER, Richard, y otros.** (1982) *Cine y homosexualidad*. Laertes, Barcelona.
- El Popular.* (1901) Portada. 25 de noviembre.
- ENRÍQUEZ, José Ramón.** (1991) *Tres ceremonias*. La Carpa, México.
- ERIBON, Didier.** (2001) *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama, España.
- ESCOFFIER, J.** (1990).“Inside the ivory closet”.University of California Press, U.S.A. pp. 104-117.
- EVREINOV, Nicolás.** (1956) *El teatro en la vida*. Leviatán, Buenos Aires.
- FERNANDEZ, J. Comp.** (1996).*Varones y Mujeres. Desarrollo de la doble realidad del sexo y del género*. Ediciones Pirámide, Madrid.
- FISHERLICHT, Erika.** (1983)*Semiótica del teatro*. Arco/Libros, Madrid, 1999.

FLICKINGER, Roy Caston. (1918) *The Greek theater and its drama*. University of Chicago, Illinois.

FOSTER, David William. (2004) “Teatro argentino-espacio urbano-visibilidad gay: postulaciones para una teorización”, en *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Iberoamericana, Madrid/ Frankfurt, pp. 303-315.

FOUCAULT, Michel. (1985) *Historia de la sexualidad, vol.1: La voluntad de saber, vol. 2: El uso de los placeres*. Siglo XXI, Madrid.

FUSS, Diane. (1989) “Lesbian and gay theory: the question of identity politics”, en *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Routledge, New York, pp. 205-215.

GADAMER, Hans-Georg. (1988) *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca.

GÁMEZ, Silvia Isabel. (1996) “Se quieren a lo macho”, en *Reforma*, sección cultura, México.

GARCÍA Barragán, Elisa. (1979) *La Ciudad Universitaria de México*. UNAM, México.

GARCÍA Barrientos, José Luis. (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis, España.

—(2009) “La narraturgia a debate (teatro mexicano actual)”. Zeta Editores, Mendoza, Argentina. Consultado el 8 de mayo de 2011 en: http://digital.csic.es/bitstream/10261/44164/1/2009_La%20narraturgia%20a%20debate.pdf

GARCÍA Lorca, Federico. (1935) *Charla sobre teatro*. Consultado el 12 de marzo de 2015 en: <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001201.htm> en 2015

GARFIAS, Bety. (1994) “Noche de teatro”, en *El Universal*, México.

—(1995) “Esos invertidos amores”, en *El Universal*, sección espectáculos, México.

GARZA Carvajal, Federico. (2002) *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*. Laertes, Barcelona.

GIBBON, Edward. (1984) *Historia de la decadencia y ruina del imperio romano*. Turner, Madrid.

GIDE, André. (1989) *Corydon, sobre el amor que no se atreve a decir su nombre*. Fontamara, México.

GOFFMAN, Irving. (1973) *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Minuit, París.

GÓMEZ González, Mar. (2007) *El teatro imposible: Lectura crítica de "El público" de Federico García Lorca*. Consultado el 15 de marzo de 2104 en: [http://www.lasiega.org/index.php?title=El teatro imposible: Lectura cr%C3%ADtica de %22El p%C3%ABlico%22 de Federico Garc%C3%ADa Lorca](http://www.lasiega.org/index.php?title=El%20teatro%20imposible%20Lectura%20cr%C3%ADtica%20de%20El%20p%C3%ABlico%20de%20Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca)

GÓNZALEZ Cosío, Antonio. (1990) “El Dandy del hotel Savoy”, en *Novedades*, sección espectáculos, México.

GONZÁLEZ Espinoza, Eric. (2012) *La oralidad y la escritura en la escuela primaria*. Consultado el 17 de febrero de 2014 en: [http://ime.edu.mx/boletin/LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA EN LA ESCUELA PRIMARIA.pdf](http://ime.edu.mx/boletin/LA%20ORALIDAD%20Y%20LA%20ESCRITURA%20EN%20LA%20ESCUELA%20PRIMARIA.pdf)

GONZÁLEZ Pérez, César Octavio.(2001)“La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales”, *Desacatos*(primavera-verano). Consultado el 26 de mayo de 2015 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900605>

GONZÁLEZ Rodríguez, Sergio. (1988) *Los bajos fondos, el antro, la bohemia y el café*. Cal y Arena, México.

GONZÁLEZ Villareal, Roberto.(2001) *Después de la liberación (formas transpolíticas, figuras transexuales)*. UPN/Fomento Editorial, México.

GONZÁLEZ, Eduardo Salvador. (1997) “El director Gómez Vadillo regresa al teatro local con audaz producción”, en *El Heraldo de México*, sección espectáculos, México.

GRAHAM, Robb. (2005) *Strangers. Homosexual love in the nineteenth century*. W. W. Norton & Company, Londres.

GUANGDAN, Pan. (1946) “Ejemplos de homosexualidad en los documentos chinos” en *Psicología del sexo*, Pekín. Consultado el 12 de marzo de 2014 en: <http://www.cascaraamarga.es/cultura/50-cultura/6787-la-homosexualidad-en-china.html>

GUASCH, Óscar. (2007) *La crisis de la heterosexualidad*. LAERTES, España.

GUERRA, Humberto. (2006) “Discurso” de presentación del libro *Jóvenes corazones gay* en la Ciudad de México. Jueves, 4 de mayo. Inédito. Copia del autor.

GUIZA LEMUS, Gerardo. (2010) *Masculinidades: las facetas del hombre*. Fontamara, México.

GURVITCH, Georges. (1956) “*Sociologie du theatre*”, *Les lettres nouvelles*, núm. 35, pp.196-210.

HALL, Richard. (1983) *Three plays for a gay theater & three essays*. Grey Fox Press, U.S.A.

HARMONY, Olga. (1990) “El eclipse”, en *La Jornada*, sección cultura, México.

—(1994) “Un día nublado en la casa del sol”, en *La Jornada*, sección cultura, México.

HERDT, Gilbert H. (1992) *Homosexualidad ritual en Melanesia*. Fundación Universidad-Empresa D.L., Madrid.

HERNÁNDEZ Cabrera, Miguel. (2002). «Los "cuarenta y uno", cien años después». *Isla ternura*. Consultado el 11 de febrero de 2007 en: <http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/HomoHistoria2005/Los%2041%20en%20mexico/En%20el%20centenario%20de%20los%2041%20Diciembre2005.htm>

HERNÁNDEZ, Juan. (1993a) “Jesús Ferrer recupera el respeto a las diferencias”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México.

—(1993b) “Guillermo Murray personifica a Oscar Wilde”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México.

—(1993c) “Mishima”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México

—(1993d) “Amsterdam Boulevard: historia de una ruptura”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. (1988) *La cabalgata*. Océano, México.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. (2001) “Teatro y SIDA”, en *Tramoya*, núm 26, enero-marzo, Xalapa. P.84.

HOFFMAN, William M. (1979) *Gay plays, the first collection*. Avon Books, U.S.A

HUGO, Víctor. (2003) *Cromwell*. Biblioteca virtual universal. Consultado el 23 de junio de 2014 en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89667.pdf>

HULLER, Legendre Gerald (1997) “¡No más sexo!...ni refritos que no aportan nada”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México, 9 de noviembre.

- HYMAN**, Ronald. (1998) *Cómo leer un texto dramático*. UAM, México.
- HYMES**, Dell. (1974) *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia University, Pennsylvania.
- IGLESIAS** Cabrera, Sonia.(2014) *La sujeción ideológica: normas de conducta de los mexicas*. Consultado el 4 de noviembre de 2014 en: <http://www.komoni.mx/la-sujecion-ideologica-normas-de-conducta-de-los-mexicas/>
- INGARDEN**, Roman. (1998) *La obra de arte literaria*. Taurus/Universidad Iberoamericana, México.
- JANO**, María (1995) “A los cuatro vientos”, en *El Financiero*, sección fin de semana, México.
- KENNEDY**, Hubert.(1988) *Ulrichs: the life and works of Karl Heinrich Ulrichs, pioneer of the modern gay movement*. Alyson, Boston. Consultado el 12 de noviembre de 2013 en: <http://www.culturagay.it/libro/920>.
- KOWZAN**, Tadeusz. (1975) *Literatura y espectáculo*. Taurus, Madrid.
- LAGARDE**, M. (1993) “Identidad genérica y feminismo”. Ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas. Ciudad de México. Inédito. Copia del autor.
- LOEFFLER**, DonaldLee. (1975) *An Análisis of the treatment of the homosexual character in Dramas Produced in the New York Theatre from 1950 to 1968*. Arno, New York.
- LEÓN** Portilla, Miguel. (1956) *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Instituto Indigenista Interamericano, México.
- LIERA**, Oscar. (1992) “El teatro y lo gay”, en *Del otro lado*, núm 1, México, pp. 55-57.
- LÓPEZ**, Eduardo Ramón.(2005)El rostro oculto de los pueblos precolombinos. Consultado el 9 de septiembre de 2009 en: <http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/Pueblos%20precolombinos%20Octubre%202004.htm>.
- LÓPEZ**, Zarate, Romualdo. (2000) *Una historia de la UAM: sus primeros 25 años*, UAM, México.
- LUMSDEN**, Ian. (1991) *Homosexualidad, sociedad y Estado en México*. Sol ediciones/ The Canadian gay Archives, México.

MACEDA, Elda. (1991) “A la manera de Tito Vasconcelos y Javier Sijé”, en *El Universal*, sección cultura, México.

MAGAÑA, Sergio. (1953) *Los signos del zodiaco*. Colección “teatro de México”, INBA, México.

MARQUET, Antonio. (2001) *¡Qué se quede el infinito sin estrellas!* UAM, México.

MARQUET, Antonio. (2004) “Invitación a la muerte y la poética del closet”, en *Tema y variaciones de literatura 23*, septiembre 2, UAM, México, pp.91-122.

MCNULTY, Charles. (1993) *The queer as drama critic*. Consultado 12 de marzo de 2013 en: <http://theater.dukejournals.org/content/24/2/12.citation>

MEDINA, Antonio. (2002) “Esclarecen asesinato de joven gay”, en *La Jornada*, suplemento *Letra “S”*, México.

MENDOZA, Alejandra. (1992) “Sexualidades a punto de cumplir 100 puestas, es un verdadero éxito”, en *El Universal*, sección espectáculos, México.

—(1996) “Morbo por el desnudo”, en *El Universal*, sección espectáculos, México.

MERLÍN, Socorro. (1995) “La censura en las carpas de México”, en *Documenta CITRU*, número 1, México, pp.45-48.

MEYRAN, Daniel. (1993) *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*. CITRU-INBA, México.

MIELI, Mario. (1979) *Elementos de crítica homosexual*. Anagrama, Barcelona.

MIGUEL, Veronique. (2013) *Sexualidad en la cultura africana*. Consultado el 16 de junio de 2014 en: <http://suite101.net/article/sexualidad-en-la-cultura-africana-a2581#.VV1ayfmG8sQ>

MIRA Nouselles, Alberto. (1994) *Alguien se atreve a decir su nombre, enunciación homosexual y la escritura del armario en el texto dramático*. Universidad de Valencia, Valencia.

—(2002) *Para entendernos, Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. La Tempestad, Barcelona.

MOLINA, Javier II. (1981) “La literatura mexicana...”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México.

MONGE Rafullis, Pedro. (2007) “Notas incompletas sobre un teatro desconocido”. *OLLANTAY*. Consultado el 12 de marzo de 2013 en: http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=643936

MONSIVÁIS, Carlos. (1994) “Queridísima Nancy”, en *Del otro lado*, núm. 15, México, pp. 257-263.

—(1995) *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*. Era, México.

MONTALVO Fuentes, Guillermo.(2013) “El último vagón: historias íntimas en un espacio público”. México DF, 21 de enero, en: http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=6264.

MONTES de Oca, Luis(1996) “Tumbarao en el teatro gay”, en *Uno más Uno*, sección sábado, México.

MORALES, Valentín Emilio. (1999a) “En el closet”, en *El Universal*, sección espectáculos, México.

—(1999b) “Cuatro hombres víctimas de sus propias debilidades”, en *El Universal*, sección espectáculos, México.

—(1999c) “La sensibilidad y bajas pasiones de Oscar Wilde, en *Actos Indecentes*” en *El Universal*, sección espectáculos, México.

MORMON.org. (2015) “¿Cuál es la actitud de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días en cuanto a la homosexualidad y el matrimonio entre personas del mismo sexo?”. Consultado el 20 de mayo de 2015 en: <http://www.mormon.org/spa/preguntas-frecuentes/tema/homosexualidad>

NAUGRETTE, Catherine. (2004) *Estética del Teatro*. Artes del Sur, Buenos Aires.

NEMET-NEJAT, Karen Rhea. (1998) *Daily life in ancient Mesopotamia*. Greenwood Press, Australia.

NORANDI, Mariana. (1999) “Este teatro no puede considerarse chico”, en *La Jornada*, sección espectáculos, México.

NOVO, Salvador.(1979)*Las locas, el sexo y los burdeles*. Diana, México.

—(1998) *La estatua de sal*. CONACULTA, México.

NUNAN, Adriana. (2003) *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo*. Caravansarai, Brasil.

NUÑEZ Noriega, Guillermo. (1999) *Sexo entre varones, poder y resistencia en el campo sexual*. PUEG, México.

OCAMPO, Melchor. (1903) *Obras completas de Melchor Ocampo. III. Letras y Ciencias*, F. Vázquez Editor, México.

O'NEILL, Eugene. *Largo viaje hacia la noche*. Cátedra, Madrid, 2005.

OLIVA, César, Torres, Monreal, Francisco. (2010) *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid.

OLIVIER, Guilhem. (2010) “Entre el □pecado nefando□ y la integración de la homosexualidad en el México antiguo”. *Arqueología mexicana*, Vol. XVIII, Núm. 104, México, pp.47-63.

OLMOS, Carlos. (1989) *Oscar Wilde: “El Dandy del hotel Savoy”*. Katún, México.

—(1991) *El eclipse*. UNAM, México.

ORTIZ Bullé Goyri, Alejandro. (2004) *Tema y Variaciones de Literatura 23: el teatro mexicano del siglo XX*. UAM, México.

OVIDIO Nasòn, Publio. (1999) *Metamorfosis*. Edicomunicación, Barcelona.

PARKINSON, R.B. (1995) “‘Homosexual’ Desire and Middle Kingdom Literature”, *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 81, pp. 57-76.

PAVIS, Patrice. (2002) *Diccionario de teatro*. Paidós, España.

PERCHES Galván, Salvador. (1998) “A media noche los ánimos se caldean”, en *Uno más Uno*, sección sábado, México.

PÉREZ Vaquero, Carlos.(2010)*Anécdotas y curiosidades jurídicas*. Consultado el 24 de marzo de 2014 en:<http://archivodeinalbis.blogspot.mx/2012/11/la-constitutio-criminalis-carolina.html>

PINEDA Baltasar, Miguel Ángel. (1995) *Temas de teatro*. CONACULTA, México.

PLATÓN. (2007) *Diálogos*. Estudio preliminar Francisco Larroyo. Porrúa, México.

QUEZADA, Noemi. (2000) *Inquisición Novohispana. Vol. II*. UNAM/UAM, México.

RABELL, Malkah. (1986) “Los Ojos del Hombre, fuerte drama”, en *El Universal*, sección espectáculos, México..

RAMOS Smith, Maya. (1998) *Censura y teatro Novohispano (1539-1822)*. CONACULTA/INBA/CITRU, México.

- RASCÓN BANDA**, Víctor Hugo. (1990) *Las armas blancas*. UNAM, México.
- RIESENFELD**, Rinna. (2000) *Papá, mamá ¡Soy gay!* Grijalbo, México.
- ROZIK**, Elí. (1992) *The language of theatre*. Glasgow University, Glasgow.
- SALCEDO**, Hugo. (1996) *Diez obras en un acto*. CAEN Editores, México.
- SALVAT**, Ricard. (1998) *El teatro como texto, como espectáculo*. Montesinos, Barcelona.
- SCHIFFRIN**, Deborah. (1994) *Approaches to Discourse*. Blackwell, Oxford.
- SCHULZ-CRUZ**, Bernard. (2008) *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. Fontamara, México.
- SEGAL**, Peter. (2000) *From Moon Goddesses to Virgins: The Colonization of Yucatecan Maya Sexual Desire*. University of Texas Press, Texas.
- SEGURA** Morales, Armando. (2007) *Reflexiones en torno a la literatura y la temática gay*. Consultado el 13 de mayo de 2011 en: <http://anodis.com/imprimir.asp?id=10572>.
- SELDEN**, Raman, Meter Widdowson, y Meter Brooker. (2001) *La teoría literaria contemporánea*. Ariel, Barcelona.
- SERNA**, Enrique (2006) *Fruta verde*. Planeta, México.
- SPARGO**, Tamsin. (2004) *Foucault y la teoría queer*. Gedisa, España.
- SUETONIO**, Cayo. (1995) *La vida de los doce Césares, 3 vols*. Planeta-De Agostini, Barcelona.
- TÉLLEZ-PON**, Sergio. (2010) “Por una literatura queer”. *Luvina*, Universidad de Guadalajara, N° 60, otoño. Consultado, el 22 de junio de 2013 en: http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=696
- UBERSFELD**, Anne. (1978) *Lire le théâtre*. Éditions Sociales, París.
- (1989) *Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Murcia.
- URTUSÁSTEGUI**, Tomás, comp. (2002) *Teatro gay*. PAX, México.
- USIGLI**, Rodolfo. (1940) *Itinerario del autor dramático*. Casa de España, México.

VALDÉS Medellín, Gonzalo.(1994) “La confesión”, en *Uno más Uno*, sección Sábado, México.

—(1994) “Las noches fiadas”, en *Uno más Uno*, sección cultura, ciencia y espectáculos, México.

—(1996a) “La fiesta en el Telón de Asfalto”, en *Uno más Uno*, sección cultura, ciencia y espectáculos, México.

—(1996b) “Mi noche con Diego de Kevin Elliot”, en *Uno más Uno*, sección cultura, ciencia y espectáculos, México.

—(1996c) “El beso de la mujer araña, el musical”, en *Uno más Uno*, sección ciencia, cultura y espectáculos, México.

—(1997) “¡No más sexo! de Paul Rudnik. Locas concientizadas de bar: Sufren pero se divierten”, en *Uno más Uno*, sección Sábado, México.

—(1999) “El teatro gay en la cartelera mexicana”, en *Uno más Uno*, sección Sábado, México.

VANITA, Ruthy Kidwaii, Salim.(2001). *Same-Sex Love in India: Readings from Literature and History*. Palgrave Macmillan, Nueva York.

VEELTRUSKI, Jiri.(1990) *El drama como literatura*. Galerna, Buenos Aires.

VILLAURRUTIA, Xavier. (1980) *Antología*. Prólogo y selección Octavio Paz. FCE, México.

VILLEGAS, Juan. (2000) *Para la comprensión del teatro como construcción visual*. Gestos, Irvine.

VILLENA, Luis Antonio de. (2002) *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*. La Esfera, Madrid.

VIÑAS PIQUER, David. (2002) *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona.

WIKHOLM, Andrew.(1998) *Dutch Sodomite Massacre*. Consultado el 13 de marzo de 2014 en:
<http://web.archive.org/web/20080626054538/http://www.gayhistory>

ZAVALA Coronel, Manuel, Serrano Coronel, José Ignacio. (1866) *Código penal francés para México*. Imprenta de A. Boix, México.