



Visibilidad *queer* en el teatro de Buenos Aires (1910–2010)

Ezequiel Lozano

(Universidad de Buenos Aires- CONICET)

En el siguiente artículo pretendemos analizar los procesos operados durante los últimos cien años en propuestas teatrales de la Ciudad de Buenos Aires que pusieron en tensión las construcciones normativas del género y la sexualidad. A la hora de poder aglutinar un conjunto heterodoxo de propuestas simplificaremos estos procesos con el término de *visibilidad queer*, entendiendo que lo *queer* refiere a la perspectiva teórica que desde el presente aplicamos a una historia teatral que, hasta hace muy poco tiempo, no contaba con los elementos necesarios para llamar algunas cuestiones vinculadas a éstas áreas. Si, como dice poéticamente Sejo Carrascosa, "*queer* es un punto de ternura ajeno a la economía heterosexual¹" y, al mismo tiempo, *queer* son "los monstruos que aparecen por las grietas del urbanismo patriarcal²", la *ambigüedad* del término establece, al menos, una oposición a la *claridad* del mandato heteronormativo dominante en el mundo. En este escrito, por tanto, intentaremos pensar sobre algunos casos puntuales vinculados con el abordaje de las sexualidades diversas en el ámbito de las artes escénicas.

En el marco del bicentenario que se conmemora en Argentina, nuestro recorte se inicia en 1910 al menos por dos motivos: a) disponemos de escasos datos acerca de la visibilidad *queer* en el teatro del primer centenario; b) porque el denominado *sistema teatral* comienza en el país a fines del siglo XIX. Aún así, la amplitud temporal de este recorte (1910–2010) nos obliga a una mirada *panorámica*.

Al mismo tiempo creemos que plantear un recorrido por la visibilidad *queer* implica demarcar un camino por su invisibilidad. O mejor: en un marco donde la primacía es lo invisible de aquello que no sea heteronormativo significa poder señalar momentos donde se concretaron escenas que desbordaron dicho marco.

¹ Sejo Carrascosa, "¿Qué es queer?" en David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte, *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Barcelona, Egales, 2005; p. 175.

² Idem; p. 175



Por otro lado, también es interesante tener en cuenta que de las muchas posibilidades de abordajes del género y la sexualidad la escena teatral porteña sólo pudo visibilizar algunas (no todas). Por ejemplo, la visibilidad escénica de la intersexualidad es muy reciente³. Al hablar de *visibilidad* en este contexto tratamos de enfocarnos, por tanto, en una serie de operaciones, procedimientos y modos de circulación, en el ámbito de la cultura, que escenifican lo *queer* desde algún ángulo específico, no necesariamente de modo intencional. De igual manera vale aclarar que *visibilidad* no es sinónimo de *tolerancia* ni, menos aún, de *aceptación*.

Allá por 1910

Una puerta de ingreso a la época que recibió los festejos del primer Centenario de la Patria sería detenerse a observar que hay tres ámbitos estatales trabajando en conjunto: la salud pública, la Policía Federal y el Ejército⁴. En su texto *médicos maleantes y maricas*, Jorge Salessi señala que desde finales del siglo XIX "la política higiénica, mientras apelaba a intereses humanitarios superiores 'más allá de las meras banderías políticas' proveyó una forma clave de control disfrazado de modernización"⁵. La noción psiquiátrica, por ejemplo, acerca de la *homosexualidad* –que data del siglo XIX– definía la *identidad* por las prácticas sexuales marcando límites rigurosos entre lo *normal* y lo *patológico*. Dentro de este segundo grupo se ubicaba, según este paradigma médico, toda *sexualidad diversa*. En diferentes prácticas políticas y discursivas del denominado *higienismo científico*, se pueden rastrear concepciones vinculadas con el paradigma señalado. Desde fines de siglo XIX había rigurosos protocolos de higiene para con los inmigrantes que ingresaban al país. José Ingenieros y Francisco de Veyga fundaron los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*, un organismo que relacionó durante años a la Facultad de Medicina con la Policía Federal. Esta entidad de comienzos de siglo XX, dejó testimonio de la vida *marica* argentina, así como de

³ Uno de los pocos espectáculos teatrales que abordó la intersexualidad fue *Buenas y Santas* (2008) de Alberto Fernández San Juan.

⁴ "Entre 1890 y 1910 coroneles y cirujanos del ejército, como Falcón y Veyga, junto con médicos psiquiatras y criminólogos civiles como Ingenieros y Ramos Mejía, colaboraron en la modernización de la policía de la capital federal y del ejército argentino." Jorge Salessi, *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871 - 1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000 (2da. edición); p. 127

⁵ Jorge Salessi, *ob. cit.*; p. 26



la criminalización homofóbica con la que se valoraban las acciones de las personas a las que perseguía⁶.

Se suma a esto un contexto de disputa política en el que los reclamos por los derechos de las trabajadoras y los trabajadores que el pujante movimiento anarquista defendía (con muchas mujeres luchadoras en sus filas), son atacados y frenados por un clericalismo liberal. Para mayo de 1910, el grupo ácrata marchó desde el sur reclamando derechos y el grupo clerical se le opuso con una marcha por calle Callao, en nombre de los intereses *nacionales* y *verdaderamente masculinos* tratando, así, de frenar el avance de los hombres obreros y las mujeres obreras⁷. Nos interesa señalar aquí que el movimiento de trabajadores era tildado de *sodomita*. Esta adjetivación descalificadora, que toma como imagen de su injuria una práctica sexual distinta a la heteronormativa, ya era conocida en nuestra historia: tanto los unitarios como los federales se acusaban unos a otros usando ese mismo adjetivo. Y como éste, hay una serie de discursos de la injuria que atraviesan la literatura argentina y la cultura en general que se complejizan de modos específicos. Un ejemplo es la injuria sobre la sodomía que se concreta en el cuento *El Matadero* de Esteban Echeverría⁸.

En este panorama descripto de lo podríamos llamar "una teatralidad social decimonónica"⁹ aparece también otro elemento: una articulación entre la

⁶ Cf. Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea; p. 93-128.

⁷ "(...) Viñas describió al momento con lucidez al señalar que en 1910, Monseñor de Andrea 'encabeza la reacción contra el *miedo que reina en nuestras calles*, organiza la *gran concentración nacional masculina* destinada a contrarrestar el efecto disolvente de la manifestación anarquista del 8 de mayo oponiendo a la *barbarie de los hijos de las tinieblas* que avanzan desde el barrio sur, las fuerzas del *alma nacional* y de la *conciencia del país* que desfilan por Callao.' (Viñas, 1965) Viñas distinguió claramente (...) el sur obrero, bárbaro y sodomita, y la calle Callao, eje del espacio de la clase patricia liberal. A estos dos espacios correspondían ideologías anarquistas o clericales. Pero notemos también la construcción católica de una *nacionalidad masculina* en la que la presencia de la mujer obrera en la calle era indeseable y peligrosa." Jorge Salessi ob. cit.; p. 190.

⁸ Sobre *El Matadero* Salessi escribe: "Sodomitas o maricones lo significativo es cómo los dos grupos políticos utilizaron la figura de la transgresión sexual o genérica para estigmatizar al otro" Jorge Salessi, ob. cit.; p. 61.

⁹ En una nota al pie Salessi opina: "Creo que sería útil un estudio del teatro argentino finisecular que, además de incluir junto con obras y formas dramáticas tradicionales como la de Laferrère, obras y formas consideradas 'menores' como el sainete, el circo y el café-concert insertas o vistas en el contexto de una modalidad teatral y cultural porteña específica, que incluya desde los personajes y las celebraciones del carnaval de las últimas décadas del siglo diecinueve hasta la simulación como forma dramática cotidiana individual y el titeo como forma dramática de distintos grupos de principios del siglo veinte." Idem; p.143.



*simulación*¹⁰ como estrategia de integración al grupo (por parte de las clases más bajas y los inmigrantes) y el *titeo*¹¹ como estrategia de exclusión de los grupos más tradicionales.

Cuatro años después de los festejos del primer centenario se asienta en la figura de José González Castillo el primer precedente conocido de un teatrista censurado por mostrar escénicamente que la homosexualidad y el travestismo existían en la sociedad argentina (y en particular dentro de su aristocracia). El caso de la prohibición que sufrieron las representaciones de su obra teatral *Los invertidos*, estrenada el 12 de septiembre del año 1914, da cuenta de ello. La Municipalidad de Buenos Aires reaccionó ante lo que leyó como una clara apología de la *perversión*. Esta reacción consistió en retirar de cartel la obra y estableció un claro límite para representaciones futuras de ése u otros textos que abordaran temas semejantes. En su apelación ante el Concejo Deliberante, González Castillo argumentó que la obra era *moralizadora* y que perseguía el *mejoramiento social*, al tiempo que no atentaba contra las *buenas costumbres* ni contra la *moral media* de la sociedad; defendió también su *pedagogía social* que sí fue vista por la prensa metropolitana, pero no por la intendencia. Asimismo, le recordó al intendente que no estaba facultado para prohibir la representación de una obra así como tampoco autorizado para erigirse en juez y árbitro de las *cuestiones artísticas*. Pero todo esto no fue suficiente para cancelar la prohibición. Ni siquiera el final trágico del personaje central, Florez, los convenció de revocarla. Poco importó que el autor hablara al público luego de la función de estreno para hacer más obvio lo que ya era evidente en su texto, a saber, su convicción de que se debía despreciar al *invertido* así como el mismo *invertido* debía despreciarse a sí mismo, hasta llegar al suicidio. De hecho, su obra presentaba, inclusive ya desde el título, la misma visión sobre el tema que la psiquiatría de la época, mostrando de modo claro la *inversión* de los sujetos en cuestión. Dice Didier Eribon:

¹⁰ “Esta noción de simulación utilizada como evidencia de alienación o peligrosidad de las personas fue creciendo a lo largo de la primera década del siglo veinte y pasó del discurso de las ciencias psiquiátricas y criminológicas al discurso de la psicología y la sociología hasta la literatura del período.” Idem ; p. 139

¹¹ “Viñas explicó el titeo más que como una mera dinámica de grupo, como una práctica cultural característica del momento histórico y una burla no sólo específica en su entonación sino como algo peculiar de la sociabilidad argentina. (...) servía como forma de exclusión que reafirmaba, por ejemplo, nociones de clase entretnejidas con nociones de género.” Idem ; p. 142. Viñas enumera: la tomadura de pelo, la tijereteada, la cargada, la becerrada y la choteada.



(...) la 'desviación' sexual se ve, al menos desde fines del siglo XIX (y sin duda mucho antes), primero y ante todo como una 'inversión de género', lo que es válido por tanto para los 'desviados' de ambos sexos. (...) El hombre homosexual es alguien que renuncia a su virilidad, del mismo modo que la lesbiana renuncia a su feminidad. Sin embargo, hay que agregar que la 'inversión' posee a menudo otro sentido, y se entiende y denuncia como el simple hecho de no buscar compañero del otro sexo. (...) No son únicamente el hombre afeminado y la mujer masculina los que son acusados de 'inversión'. Sino también, muy sencillamente, el hombre que ama a los hombres y la mujer que ama a las mujeres.¹²

De modo que si la mirada hegemónica que primaba a comienzos del siglo XX respecto a la diversidad sexual criminalizaba todo aquello que no fuera heteronormativo, y se lo señalaba como un *mal* a corregir, era esperable que la visibilidad de un discurso diferente del dominante en un ámbito de difusión masiva de ideas –como lo fue el teatro popular de principios de siglo XX en la Ciudad de Buenos Aires— tuviera obstáculos estatales para su desarrollo.

No era extraño que González Castillo, ya muy conocido en ese entonces, abordara temáticas que socialmente generaban *polémicas* principalmente desde el aspecto moral. Pero, además, este dramaturgo se atrevió a nombrar en sus obras los apellidos de las familias más encumbradas de la época. En *Los invertidos* –según afirma Olga Cosentino— se alude (de forma sutil e indirecta) al juez Lavallol, contemporáneo del autor¹³. Dicho magistrado tenía una doble vida y jugaba a una doble identidad sexual. Por otra parte, Pelletieri señala que la pretensión del autor de educar al público no se completa en sus obras puesto que “en gran parte su teatro 'serio' toma el punto de vista de las víctimas”¹⁴. Esto es evidente en el texto dramático de *Los invertidos*. De modo que, además de la censura homofóbica, externa a la obra, también aparece un problema interno de su propia textualidad. El espectador tenderá a identificarse con Florez, antes que con Clara, que es con quien *debería* hacerlo según el interés ideológico del dramaturgo. El propio texto se cava la fosa, o bien el autor es más homofóbico que su texto.

¹² Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001; p. 115-116.

¹³ Olga Cosentino, “Yo siempre trabajo desde la verdad: Entrevista con Helena Tritek, directora de El Pobre Hombre” en *Revista Teatro* Año XXI N° 60 (Julio), Buenos Aires, Teatro San Martín, 2000; p. 32.

¹⁴ Osvaldo Pelletieri, “Un reencuentro necesario. José González Castillo entre 'lo popular' y 'lo culto'” en *Revista Teatro* 2 Año 1 N° 1, Buenos Aires, Teatro Municipal San Martín, 1991; p. 57.



Como vimos, hay un control ideológico que se concretó en la prohibición del secretario de Higiene, allá por 1914. La Municipalidad, a través de dicho funcionario, sellaba el derecho a la *visibilidad*. Las formas discursivas que mostraban la *otredad* se regulan de modo muy estricto, el control del discurso se hace presente de modo fuerte en el ámbito del teatro. Al autorizar ese espectáculo público -otorgando *visualidad* a la diversidad sexual- le estaría dando *existencia*. Porque como dice Geirola: "(...) el texto de González Castillo pone en escena la anarquía sexual de aquéllos que sostienen los ideales de pureza, monogamia y homofobia"¹⁵. Además, al mostrarlo se lograría interrumpir el proceso de reproducción de la evidencia heteronormativa.

Estrategias para ver(se)

Mucho antes de que tanto *drag-queens* como *drag-kings* hicieran pie en los escenarios hay varios ejemplos de actores y actrices que llevaron el travestismo al teatro. Como bien señalaron Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, se puede diferenciar entre un empleo *estetizante* de este recurso escénico, un uso *cuestionador*, y uno *paródico*.¹⁶ También estas autoras observaron que el travestismo apareció tematizado en algunas obras de nuestra historia teatral, así como otras veces funcionó como una simple opción estética. Sin duda hay que recordar entre los transformistas pioneros a Leopoldo Frégoli (1867-1936), quien se presentó asiduamente en el país, así como también fueron frecuentes los casos de travestismo femenino concretado muchas veces en el campo de la canción popular. Como las autoras señalan: "Azucena Maizani, Virgina Luque o Gloria Díaz, entre otras, muchas veces asumieron, a través del vestuario, las marcas de género propias del yo enunciador masculino de ciertos tangos que integraban sus repertorios"¹⁷. Pero en las primeras décadas del siglo XX todavía estamos lejos del

¹⁵ Gustavo Geirola, "Sexualidad, anarquía y teatralidad en Los invertidos de González Castillo." en *Latin American Theatre Review* 28.2, Lawrence, University of Kansas, 1995; p. 77.

¹⁶ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje" en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, www.telondefondo.org, año 2, N° 3, julio 2006.

¹⁷ Idem; p. 14



momento en que Cris Miró protagonizaría una revista porteña o que Julia Amore engalanaría una velada en el Rojas¹⁸.

Invisibilidades e injuria a mediados del siglo XX

Hasta la aparición de sanciones legales contra las prácticas sexuales *queer* el discurso científico de la medicina promovió diversas sanciones sociales. Esto fue continuo hasta la década de 1940. Los discursos contra-hegemónicos que van apareciendo de forma específica tratando de visibilizar otras perspectivas no conforman un corpus ni orgánico ni suficiente para generar un debate. Entre estas experiencias podríamos citar los estrenos argentinos de los textos dramáticos de Tennessee Williams¹⁹ o la breve experiencia del Grupo del Siglo XX, cuando llevó a escena *Un Dios para Lesbía* (1961) de Raúl Horacio Burzaco. Por otra parte, los gobiernos que se sucedieron entre las décadas del 40 y 50 fueron particularmente esquivos a visibilizar lo *queer*. En su relato de la historia de la homosexualidad en la Argentina, por ejemplo, Carlos Jáuregui afirma que: "en 1954 y 1955, en pleno conflicto con la Iglesia, el gobierno peronista desató una verdadera cacería de homosexuales como pretexto para legalizar la prostitución femenina"²⁰.

En dicho contexto social y político previo no era extraño que, para 1957, un estudioso del teatro como Domingo Casadevall publicara un libro titulado: *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, un ensayo en el que se hacía un repaso por diferentes autores dramáticos que abordaron en sus obras aquello que la moral de Casadevall determinó como *mala vida*. Ya el bien y el mal peleaban en el título de este texto que, además está decir, señalaba la homosexualidad como un *mal* a combatir (la ubicaba junto al robo, la prostitución y el asesinato). El título del primer capítulo del libro nos aclaraba que este autor entendía al teatro como *espejo*

¹⁸ Sobre esta línea que propone el apartado se necesitaría indagar mucho más en los espectáculos de café-concert, varieté así como en otras variantes de teatro. Al momento de nuestra investigación no contamos con mayores datos para explayarnos sobre este punto pero esperamos extendernos sobre él en trabajos futuros.

¹⁹ Para acceder a un recorrido por los estrenos de la dramaturgia de este autor en el país recomendamos el artículo de Sandra Messinger Cypess "Tennessee Williams en Argentina" en: Osvaldo Pellettieri y George Woodyard (ed.), *De Eugene O'Neill al "Happening" : teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1996; p. 47-60

²⁰ Carlos Jáuregui, *La homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Tarso, 1987; p. 165. Sobre este contexto histórico habría que extenderse de un modo más profundo que dejamos para un futuro trabajo.



de la realidad social; de modo que, así como González Castillo defendía el realismo y justificaba desde ahí la presencia de lo *impuro* en la escena, Casadevall sostenía que: "Ningún material es malo o *inconveniente* cuando el arte es bueno."²¹ De modo que los criterios morales con los que juzgaba este autor las acciones humanas, también se aplicaban para el arte mismo. En este sentido se acerca al Secretario de Higiene municipal que a partir de un criterio semejante censuró *Los invertidos*. Este ensayo ubica a la *homosexualidad* dentro de dos grandes grupos: en el capítulo III, dentro de las consideraciones acerca de la *gente de la mala vida*, incluye al malevo orillero, a los mendigos profesionales, a la infancia abandonada, a los ladrones, a los estafadores y a "los profesionales y mercaderes del vicio (homosexuales, rameras, cafishios, tratantes de blancas, proxenetas, vendedores de alcaloides, celestinas, etc.)"²² y en el capítulo XV, titulado "Homosexuales, toxicómacos y vendedores de alcaloides", liga a las personas *homosexuales* con el mundo de la drogadicción. En este último apartado, habla de la homosexualidad en el teatro, detallando que los "*malos artistas* de esos *teatruchos de género alegre para hombres solos*" que funcionaban en la calle 25 de mayo fueron quienes utilizaron por vez primera el *tipo* del hombre afeminado como recurso cómico. Luego aborda la obra de González Castillo y observa que en ella "(...) predomina el concepto fisiológico que regía en la psiquiatría argentina de principios de siglo, ajena todavía a los progresos del psicoanálisis que se iba abriendo paso (...)"²³. Sólo comenta esta obra y no sigue desarrollando el tema. No habla aquí de *inversión*, sino de *pederastía*.

Luego de unas décadas de silencio respecto a la representación de lo *queer* en las producciones de las artes escénicas en la Ciudad de Buenos Aires se abrió, desde la década del sesenta en el teatro argentino en Buenos Aires, una nueva etapa. Lo que se denomina hoy colectivo LGTTBI (Lésbico, Gay, Travesti, Transexual, Bisexual, e Intersexual) comenzó a ser una posibilidad dentro de otras a la hora de presentar los conflictos de los personajes en los escenarios (aunque

²¹ Domingo Casadevall, *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft Limitada, 1957; p. 199

²² Idem; p.45

²³ Domingo Casadevall, ob. cit., p. 165



todavía, muchas veces, los nombres que los delimitaran fuesen injuriosos o patologizantes). La continua y renovada aparición de estas cuestiones, si bien no fue algo absolutamente extendido y entendido en toda su amplitud, permitió pasar desde estereotipos cargados de injuria hacia otras formas discursivas en las cuales se evidenciaba una integración de la diversidad sexual. Este proceso de transformación no fue, claro está, homogéneo ni continuo. La sociedad argentina en su conjunto fue lentamente modificando su mirada respecto a la sexualidad a lo largo del siglo pasado.

Se sabe que 1969 marca un hito en las luchas por los derechos de las minorías sexuales. En Estados Unidos se desató en ese año la rebelión de *Stonewall* ante el avasallamiento policial. Recién en ese año Hollywood se permite abordar esta temática de modo más directo en el film *Perdidos en la noche* (Schlesinger, 1969). Por esa época, en la Argentina, el presidente de facto Onganía, practicaba acciones moralizadoras como la clausura de la revista "Tía Vicenta" o la ópera *Bomarzo* sobre texto de Manuel Mujica Láinez²⁴. Durante la temporada teatral porteña de 1969, sin embargo, se observó una proliferación de puestas en escena que abordaban lo *queer* desde ángulos muy diversos: se repuso *Los invertidos* dirigida por Homero Cárpena; Agustín Alezzo dirigió *Ejecución* de John Herbert; el lesbianismo apareció tematizado en *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus con dirección de Alejandra Boero; se estrenó *Escalera* de Charles Dyer con dirección de Hernán Lavalle Cobo; inclusive Narciso Ibáñez Menta protagonizó y dirigió *Los huevos del avestruz* de André Roussin; y además se concretó una nueva puesta del texto de Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, bajo la dirección de Roberto Dairiens.

Hay que agregar a este escueto contexto histórico-cultural que, continuando la tarea iniciada por el grupo Nuestro Mundo en el año 1969, en agosto de 1971 un reducido grupo de intelectuales encaró la formación del primer movimiento argentino contra la discriminación de las minorías sexuales: el *Frente de Liberación Homosexual* (FLH). Entre sus integrantes podemos recordar a Héctor Anabitarte,

²⁴ Curiosamente es esa una de las varias escritas por el autor de *El Unicornio* donde se evidencia la tragicidad de la vida homosexual, encarnada en este caso por el protagonista Francesco Orsini, duque de Bomarzo.



Juan José Sebreli, Blas Matamoro, Juan José Hernández, Néstor Perlongher y posiblemente Manuel Puig²⁵. El propio Perlongher delimita estos años en la siguiente esquela:

1969 y 1971 no sólo son importantes como jalones de la liberación gay; también marcan momentos decisivos en la vida política nacional. 1969 es el año del Cordobazo, una insurrección popular con epicentro en la ciudad de Córdoba que terminó volteando al régimen autoritario del general Onganía. En 1971 sobreviene una intensa radicalización: aparecen gremios izquierdistas, movimientos estudiantiles antiautoritarios; y se inicia la administración liberal del militar Lanusse, que habría de entregar el poder al peronismo en las elecciones de 1973²⁶

Este proceso fue testimoniado por tres publicaciones que se suceden: *Nuestro Mundo* (1970), *Homosexuales* (1973) y *Somos* (1974). Este Frente se disolvió cuando asoló el terrorismo de Estado.

Pero detengámonos un poco más en 1969. Es durante ese año que Guillermo Gentile escribió *Hablemos a calzón quitado*, que se estrenaría en 1970. Este texto que tuvo numerosas repercusiones críticas nos invita a varios cuestionamientos. Lo primero que nos llama la atención es que figuren en la publicación del mismo, entre paréntesis, las versiones previas del título de la obra: *Amorfo '70* y *Marica '70*. Sumado a esto el propio autor aclaraba que este último fue el título original, y que el término *marica* se refería "no a un problema de homosexualidad, sino a un problema de imagen, de querer verse lindo"²⁷. La primera entrada al texto dejaba en claro que, para el autor, la homosexualidad efectivamente *era* en efecto un *problema*. En segundo lugar, este "querer verse lindo" podría interpretarse, como lo hace Patricia Fischer²⁸, como signo de lo que actualmente se denomina *metrosexual*. Nosotros no estamos de acuerdo con esta

²⁵ La versión de Sebreli sobre la fundación del FLH en su libro sostiene que "también estaba presente Manuel Puig, quien no obstante advirtió que no participaría en el movimiento a causa de su carrera literaria." J. J. Sebreli, "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires" en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997; p. 332

²⁶ Néstor Perlongher, "Historia del Frente de Liberación homosexual de la Argentina", en *Prosa plebeya. Ensayos (1980 - 1992)*, Buenos Aires, Colihue, 2008; p. 77

²⁷ Guillermo Gentile, "Hablemos a calzón quitado" en *Teatro '70* N° 4-5 (Noviembre-Diciembre), Buenos Aires, Órgano de expresión del Centro Dramático de Buenos Aires, 1970, p. 39

²⁸ Patricia Fischer, "Hablemos a calzón quitado (1970) de Guillermo Gentile: la expresión de un imaginario social" en O. Pelletieri (ed.), *Perspectivas Teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008; p. 246



lectura, puesto que en la propia obra se cita dicho término como la injuria homofóbica que designa²⁹. Las cuestión del título se suma a los preámbulos que el autor antepone al texto dramático, dos escritos³⁰: uno vinculado con la genealogía del proyecto de creación de la obra, y otro, titulado "Notas para la puesta en escena", donde Gentile deja en claro —por si hiciera falta— sus pretensiones acerca de las futuras puestas en escena. En estos textos previos, desde la óptica que queremos subrayar aquí, el autor se ocupa de mostrarse como heterosexual ya en el primer párrafo.

Es verdad que sería injusto e impreciso no reconocer la operación de boicot a la censura que pudo tener el texto si se lo presentaba de un modo más directo dado que, como señalaba Nora Eidelberg³¹, ya en 1979, su tesis social está atacando a una dictadura paternalista³². Y, como bien señala Fischer: "En esta protesta existencial había un deseo de desafiliación, de parricidio simbólico"³³.

La gran repercusión crítica de esta obra de Gentile se vincula a su propuesta temática estrechamente ligada con la transformación socio-política del país. Pero

²⁹ Cfr. Guillermo Gentile, *ob. cit.*, p. 79.

³⁰ Cfr. Guillermo Gentile, *ob. cit.*, p. 39-81. En estos textos previos redacta unas "notas fundamentales para la puesta en escena" (p. 46-49) porque aunque confiesa que en la primera versión "había omitido (...) casi todas las acotaciones, creyendo que con esto provocaría la libertad de creación del director" (pág. 43), opina que el director le debe "fidelidad" al pensamiento de un autor. Será por este mismo recelo que negó, según escribe, los múltiples pedidos de representar la obra en muchos países.

³¹ Nora Eidelberg, "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas" en *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, Fall, 1979; p. 29-37

³² También David W. Foster marca la esclavitud emocional y espiritual en la que mantiene el padre al hijo en la obra de Gentile, dándole vida al mismo tiempo al padre autoritario y a la madre asfixiante en un mismo ser. "(...) In the case of Gentile's play, as may be seen from the prefatory note quoted above, the emphasis is on a context in which a repressive and sexually degenerate father (he is overtly homosexual and, moreover, makes his living assaulting taxi drives by night) keeps his twenty-four year old son in emotional and spiritual thralldom (...) by playing alternately the authoritarian father and the smothering mother. (...) Gentile is concerned with the question of individual liberty and the development of human potential free from an oppressive and inherently degenerate authoritarianism that uses comforting but degrading overprotection as an effective means for impeding spiritual (and concomitantly political) maturity" David W. Foster, "Elements of Audience Participation in Gentile's *Hablemos a calzón quitado*" en *Latin American Theatre Review* (Spring 12/2), Lawrence, University of Kansas, 1979; pág. 25. En resumen, la obra según Foster, está sustentada por una ideología política más abierta donde el estudiante revolucionario desafía un *status quo* que es retratado en las condiciones más desfavorables; y por otra parte, utiliza la educación sexual y la lectura de libros como forma de luchar contra los valores de un padre / madre sexualmente "desviado/a" y adicto/a a las formas más baratas de la subcultura. "In short, *Hablemos* is underlain by a rather overt political ideology in which the revolutionary student challenges a *status quo* that is portrayed in the most disadvantageous terms possible; moreover, he uses sex education and book learning (...) to combat the values of a father/mother figure portrayed as sexually deviant and addicted to the cheapest forms of subculture", *idem*. p. 26

³³ Patricia Fischer, *ob. cit.*, pág. 245. Sobre este punto también se pueden consultar: Beatriz Trastoy, "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio" en *Revista de Crítica e Investigación Teatral*, año 2 N°2, abril 1987; p. 75-87; y Lola Proaño-Gómez Lola, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*, Buenos Aires, Atuel, 2002; p. 108-111 y 144-146.



dado que estas líneas de análisis ya han sido trabajadas, queremos señalar aquí que la construcción de los símbolos con los que metaforiza dicha propuesta no es ingenua; si bien se podrían haber elegido *otros*, se prefirió narrar esa desafiación con *estos* elementos. El texto dramático presentaba la vida de Juan como centro, un joven de veinticuatro años cuya vida social está anulada debido a una relación enfermiza con un padre sobre-protector y posesivo quien —aunque le insiste en tener amigos— todavía lo llama *nene* y lo baña. El Padre es justamente designado por el autor como tal por su rol y no por un nombre propio, a diferencia de los otros dos personajes. Gentile lo describía como “Esquizofrénico y homosexual reprimido. Lo importante es su esquizofrenia; su desdoblamiento en padre y madre.”³⁴ Si Norman Bates, en el film de Hitchcock (*Psycho*, 1960), alternaba entre su propia madre y su propia personalidad, en *Hablemos a calzón quitado* el Padre alternaba su rol con el de Madre (quien asaltaba taxistas, al menos en la primera versión). Creemos interesante la analogía con dicho texto fílmico, porque evidencia cierto interés por el psicoanálisis en tanto material artístico, pero planteado de tal manera que la cultura de masas pudiera aprehenderlo sin dificultad. Por esto mismo, la caracterización que Gentile hace del padre ya lo ancla en un lugar patológico desde el inicio. El Padre es la manzana podrida que hay que extirpar de este cajón. De hecho, así termina la obra. En nuestra visión, consideramos que la designación que hace Gentile de este personaje es vaga y no responde a las acciones que desarrolla. O sea, lo que aparece es un estado de crisis constante con su identidad de género; pero, dado que le interesaba la enfermedad, al autor se encarga de remarcar la esquizofrenia y lo ubica en el lugar del mal vinculándolo al robo. Entre la prostitución y el robo, este hombre travestido es el obstáculo para que el “hombre primario” llamado Juan se desarrollara. Es un impedimento social. Obviamente, quien sí podía aportarle el cambio era Martín: un joven intelectual revolucionario de sólo veinticinco años que no tenía dónde vivir y, por eso, aceptaba quedarse en la casa de Juan y su Padre. El vínculo revolucionario entre este tercer personaje y la Polaca (su amiga prostituta que iniciaba sexualmente a Juan) también nos daba cuenta del sitio de la mujer dentro de este relato. Esto nos permite justificar nuestra posición sobre la homofobia que encontramos en esta relectura del texto.

³⁴ Guillermo Gentile, ob. cit., p.57



Una nueva etapa

Creemos que en los 60 se dio el inicio de una etapa importante en la historia del teatro argentino en Buenos Aires, donde la visibilidad *queer*, acompañando un proceso de transformación social, puede también empezar a esbozar las implicancias de la *aceptación* y la *tolerancia* de aquello que no era heteronormativo. Lo que antes señalamos del año 1969 es consecuencia, a nuestro entender, de un proceso que lentamente se fue desplegando durante esa década. Y a partir de este camino por entonces iniciado aparecieron en las dos décadas siguientes algunos textos de fundación, como así también teatristas que revolucionaron el recorrido que intentamos esbozar con nuestro artículo. Sin dudas, la publicación de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig fue un hito fundante respecto de la visibilidad *queer* en la cultura. Dicha novela significó para el boom latinoamericano, como así también para la literatura mundial, un cambio significativo. En este sentido coincidimos con la lectura que hacen Balderston y Quiroga³⁵. Al mismo tiempo consideramos que Copi y Batato Barea fueron testimonios de praxis teatrales revolucionarias en relación con la visibilidad de lo *queer* y la desestabilización del género.

Nombramos más arriba a Puig cuando estuvo cercano a aquella mítica reunión que fundó el FLH. Pocos años más tarde tuvo que exiliarse. Residió fuera del país desde 1973 luego de recibir varias amenazas de muerte. Así transitó por Roma, Londres, Estocolmo, Nueva York, Río de Janeiro y México (donde murió en 1990). *El beso de la mujer araña* —en la versión teatral de la novela homónima— se estrenó el 18 de abril de 1981 en la sala Escalante de la Diputación de Valencia, con las actuaciones de Pepe Martín como Molina, y Juan Diego en el personaje de Valentín. Esta adaptación teatral se escribió un año antes. Casi simultáneamente se estrenó también en Río de Janeiro, con dirección de Iván Alburquerque y actuación de Rubens Correa. El texto dramático se publicó en España en el año 1983 junto a *Bajo un manto de estrellas*. En ese mismo año se estrenó en Buenos Aires, con

³⁵ Daniel Balderston y José Quiroga, *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.



dirección de Mario Morgan y actuaciones de Osvaldo Tesser (Molina) y Pablo Alarcón (Valentín)³⁶.

El proyecto teórico *queer* apunta a la desestabilización de las construcciones normativas del género y la sexualidad. Esta desestabilización era clara en los discursos y las acciones de los personajes de *El beso de la mujer araña*, pero no, como señalamos más arriba, en *Hablemos a calzón quitado*, ya que allí las identidades estaban fijadas y patologizadas. Así como a comienzos de los 70 Gentile necesitaba remarcar en el prólogo de su obra su propia heterosexualidad (poniendo ya en escena su homofobia), Puig estaba inaugurando una nueva etapa histórica en los movimientos por la lucha de los derechos de todas y todos. Esta praxis se evidencia en los textos y sólo por eso lo señalamos.

En el reciente prólogo a la edición del *Teatro Reunido* de Manuel Puig, el investigador Jorge Dubatti caracteriza la *teatralidad no-teatral* que emerge en su obra teatral *El beso de la mujer araña*, que ya latía en la novela publicada en 1976 construida a partir de los diálogos de los personajes. Para 1980, cuando el autor versiona la novela para la escena teatral, dicho rasgo se enmarcaba en un contexto teatral mayor, dado que como señaló Dubatti:

En esta *teatralidad de lo no-teatral*, Puig coincide a la distancia (...) con las investigaciones que los nuevos teatristas argentinos están realizando simultáneamente en el país. Frente a la caída de los discursos de autoridad generada como reacción a la dictadura y a la maquinaria asesina del Estado, desde el desamparo que genera el fin de los modelos de protección paternal, se multiplica ya en los primeros años de los ochenta la búsqueda de formas narrativas teatrales alternativas (...)³⁷

Si bien la crítica literaria ya se ha dedicado de modo extensísimo a la literatura de Puig, consideramos fundamental para nuestro trabajo el aporte que hace Carla Marcantonio cuando pensó lo *queer* en los relatos y construcciones cinematográficas que se delinearán en los textos de este autor. Un aspecto central

³⁶ Curiosamente, de modo paralelo a este estreno, se realizaba una gira nacional de la obra de Gentile "Hablemos a calzón quitado" interpretada por Adrián Blanco y Gustavo Garzón desde 1983 hasta 1985.

³⁷ Jorge Dubatti, "Prólogo/Puig dramaturgo" en *Teatro Reunido*, Buenos Aires, Entropía; 2009; p. 10-11.



del proyecto teórico *queer* es la desestabilización de las construcciones normativas del género y la sexualidad; y, como ella sostuvo analizando la novela de Puig:

Molina y Valentín no se desvían significativamente de las normas de género dominantes. El homosexual afeminado de Molina no es menos estereotípico que el macho revolucionario de Valentín —ambos pertenecen al mismo sistema de representación dominante, pese al hecho de que uno de los personajes constituya su margen sexual y el otro, su margen político—. Puede decirse, pues, que el contexto *queer* de *El beso de la mujer araña* está constituido no tanto por la acción diegética en la que se desplazan los personajes y la línea histórica del relato como por los espacios que se abren, casi como una suspensión, en las narraciones que Molina le ofrece a Valentín de las películas que ama³⁸

Creemos que esta observación de la estructura de la novela también se aplica a su versión teatral, ya que, si bien los relatos de las películas que hace Molina se reducen, Puig eligió hacer foco en una narración en particular que se continúa en uno y otro cuadro de la obra. Considerando que los primeros cuatro cuadros del texto se desarrollan como una sucesión de noches en la cárcel, y que lo que *distraía* a los personajes del encierro en el que estaban era el relato del recuerdo de los films que Molina vio, la referencia literaria a *Las Mil y una noches* es clara, y, como en dicho texto, la *puesta en abismo* de lo que esas narraciones escenifican permitía una resignificación de lo que iba sucediendo en la escena. Como señaló también Marcantonio: “todos/as los que miran y son mirados/as están en sus propias jaulas, incluyendo a los dos prisioneros, Molina y Valentín. La visibilidad es, pues, presentada como algo que produce encierro.”³⁹. Así como la historia narrada por Molina comienza con una mujer particular mirando a una pantera encerrada tras los barrotes de su jaula en el zoológico, la obra se inicia, justamente, con el comentario a dicho relato:

³⁸ Carla Marcantonio, “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas: El melodrama como cine *queer* en Manuel Puig” en Adrián Melo (comp.), *Otras historias de amor*, Buenos Aires, Lea, 2008; p. 32

³⁹ Idem, p. 36



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

Valentín: ¿Y los ojos?

Molina: Casi seguro que verdes. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que estaba en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo barullo con la hoja de dibujo, la pantera la vio.⁴⁰

Citamos este pasaje porque la primera línea de la obra enmarca un *topos* fundamental respecto de las definiciones de género. Si éste está en disputa, la afirmación de Molina, como así también sus posteriores auto-designaciones como *mujer* no hacen más que confirmarlo: *A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas*. La rareza, lo *queer* de esta mujer llamada Irena sería su capacidad de mutar en pantera, de transformarse. Y en segundo lugar, el tópico de la metamorfosis es el que señaló también Marcantonio: "La insistencia de Puig en la inestabilidad y la mutabilidad de las superficies revela su desconfianza de las identidades estables y fijas"⁴¹.

Desde el punto de vista de lo morfo-temático, la obra se estructura también mediante la transformación. Al final del cuadro sexto, en el cierre del primer acto, una conversación en *off* entre Molina y el director de la cárcel transforma la lectura de sus acciones en los cuadros precedentes, y renueva la manera de mirar las que desarrolla en las escenas sucesivas. Claro manejando con maestría esta situación, Puig defrauda nuevamente las expectativas más ingenuas, cuando, en el segundo acto, Molina abandona su rol de informante en pos del amor que siente por Valentín.

Diez años antes, la experiencia didáctica de transformación que construía Gentile en su obra apuntaba a una metamorfosis existencial vinculada al cambio voluntario y consciente del individuo. Un trabajo sobre sí, a partir de dejarse llevar por la guía de alguien que *sabe más*. La revolución que planteaba Martín, no era social -poco le interesaban, por ejemplo, los taxistas asaltados-, porque la única revolución posible era la que sucedía en el interior del ser humano. Por el contrario, la revolución por la que Valentín está preso, supera siempre a los *individuos*, porque apunta a transformar a la sociedad. La causa es mucho mayor que los

⁴⁰ Manuel Puig, *Teatro Reunido*, Buenos Aires, Entropía, 2009; p. 21

⁴¹ Carla Marcantonio, ob. cit.; p. 38



sujetos según su discurso. Ahora bien, dentro del antagonismo inicial en el que Puig pone a sus personajes en un principio se evidenciaba un proceso de diálogo con el otro que llevaría a la transformación mutua. Y ésta es una de las grandes distancias que tienen los textos de Puig y Gentile. El revolucionario de Gentile no sufría transformaciones. Puig, en cambio, se preocupaba de mostrar las contradicciones de Valentín, de hacerlo humano, capaz de transformarse y de aceptar la diferencia; hasta podía enunciar que se vio atrapado en la red de la *mujer* araña que Molina significó para él.

Si bien no creemos que exista, como tal, aquello que algún@s hoy denominan como *estética queer*⁴², sí consideramos que en determinados momentos hubo estéticas que fueron más funcionales a l@s artist@s para visibilizar las rupturas con ciertas normativas genéricas. De modo que creemos que lo que aquí llamamos visibilidad *queer* se apoyó, en determinados momentos históricos, en la funcionalidad de algunas estéticas específicas, al tiempo que no fue exclusivo de éstas. Por ello incorporamos aquí la lectura que José Amícola⁴³ sobre las manifestaciones culturales. Según este autor, por ejemplo, lo que aleja un poco a Puig de ser considerando plenamente dentro de la *estética camp*⁴⁴ es iluminar racionalmente al lector/espectador. Y, a su vez, lo que efectivamente aparece en Puig es la *parodia* como recurso dominante.

(...) las fronteras del kitsch y el arte, los límites de lo parodiado y lo que parodia, así como los revisables estatutos genéricos. Frente a los movimientos de vanguardia, la posvanguardia va a hacer suya la desconfianza frente al criterio de originalidad⁴⁵.

⁴² En futuros trabajos pensamos argumentar de modo detallado esta postura

⁴³ José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000; p. 66.

⁴⁴ El camp viene a basarse en el uso de la alegoría, pero no en el mismo sentido que lo hacía el barroco, sino como su irrisión. Así, en una *performance* de Copi travestido como sirvienta de cofia y delantal, no sólo este *queen in drag* remite a los crímenes de *Las Criadas* de Genet, sino que es la alegoría del resentimiento por la sumisión servil, llevado al paroxismo caricaturesco.

⁴⁵ Idem p. 201.



Este gesto *kitsch* se extendió hasta el presente en numerosos teatristas como por ejemplo José María Muscari⁴⁶.

Apropiándose de la conceptualización de Moe Meyer, Amícola define lo *camp* como "una manifestación del discurso *queer* frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante"⁴⁷ Y agrega que "la fuerza de la estética *camp* va a surgir, entonces, como estrategia de producción y de recepción (...) que reutiliza y transforma la cultura de masas. (...) El *camp* se origina, así, en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (...) "⁴⁸. Claramente Copi, sí, se enmarca en la estética *camp*⁴⁹.

La producción teatral de Copi (1939-1987), paralela y complementaria a su vasta y multifacética obra artística, gozó de algunos aliados. Uno de ellos es el director argentino Jorge Lavelli, amigo personal del dramaturgo, quien estrenó varios de sus textos como: *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), *Las cuatro gemelas* (1973) o *La noche de Madame Lucienne* (1985) y eligió poner en escena en Argentina *Una visita inoportuna*. Como él tenía los derechos, Maricarmen Arnó no pudo montarla en el año 1991; por lo tanto, eligió poner en escena *La noche de la rata* (*La nuit de Madame Lucienne*) en el teatro Payró y tener paciencia ante su ansioso deseo de llevar al escenario aquel texto póstumo. Dado que al año siguiente el proyecto de Lavelli no se concretó, sería finalmente Arnó quien estrenara como directora *Una visita inoportuna* en la sala Casacuberta del Teatro San Martín. Lavelli proponía respetar el texto original, pero cambiando la locación de la acción, que sería, para la puesta argentina, Buenos Aires. Horacio Szwarczer (representante de Copi en Argentina) le alcanzó de ese modo la propuesta a Arnó quien decidió continuar con esa idea y actualizar algunos

⁴⁶ Para ampliar la información sobre este artista se puede acceder a: Beatriz Trastoy, "José María Muscari: hacia un teatro más allá de las definiciones", en <http://artesespectaculos.uclm.es>

⁴⁷ Idem. p. 50.

⁴⁸ Idem. p. 52-53

⁴⁹ José Amícola señala a la obra *La China* (1994) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel como un ejemplo muy concreto de las nuevas teorizaciones del concepto de *camp*. Claramente Copi se enmarca en la estética *camp*. Amícola y Aira lo saben y lo dejaron asentado en sus textos. Por eso es interesante la observación que el primero hace respecto al teatro: "(...) encuentro un hilo conductor entre lo que afirma Aira sobre Copi y el espíritu sesentista encarnado en las puestas del Instituto Di Tella que ahora renace en la escenografía a cargo de Jorge Ferrari de *La China* (...)" Idem. p. 56



referentes para hacerlos más comprensibles al espectador. Podemos adjuntar la lista de aliados a Facundo Bo quien interpretó en 1970 a Evita en el estreno francés de *Eva Perón*, obra de Copi se demoraría muchos años en arribar a la Argentina. El estreno en Buenos Aires se concretó en el año 2004 en el marco de *Tintas Frescas*. Durante ese breve festival, el sobrino de Facundo, Marcial Di Fonzo Bo, también interpretó a Evita (además de ser el responsable junto a Bruno Geslin de la puesta en escena). Pero el estreno de esa obra en el país fue por duplicado ya que, paralelamente, se estrenó otra puesta con dirección de Gabo Correa y actuación de Alejandra Fechner como Eva, actriz que ya había incursionado en Copi al interpretar a la enfermera en la puesta de 1992 de Maricarmen Arnó.

Luego del temprano estreno en 1962 de *Un ángel para la señorita Lisca*, la producción de Copi en Europa no fue contemporáneamente recibida en el país. El tardío derrotero de los estrenos teatrales de Copi en Argentina (sumados a las escasas publicaciones en castellano de sus textos dramáticos), se completa con *La Pirámide*, dirigida por Roberto Villanueva (1995), *Cachafaz*, con puesta de Miguel Pittier (2001-2003), *Le frigo (la heladera o un trozo de carne)*, con dirección de Javier Albornoz y Juan Andrés Ferrara (2004 y 2006), *El homosexual o la dificultad para expresarse*, dirigida por Guillermo Ghio (2005) y *Una visita inoportuna* con puesta en escena de Stephan Druet (2009). También hay que mencionar la puesta que Alfredo Arias trajo sobre su versión dramatúrgica de la famosa tira cómica semanal de Copi, *La mujer sentada*, y las escenificaciones de *Las Viejas Putas* que hiciera Batato Barea (1987) y la posterior puesta de Miguel Pittier (1994).

En la misma línea de la performance transgresora de Copi, aunque en una época y realidad diferente, ubicamos a Batato Barea. Referente indiscutido de la escena porteña de fines de siglo XX, Salvador Walter "Batato" Barea (Junín, 1961- Buenos Aires, 1991) se autodefinía como "clown-travesti-literario". Integró los grupos *Los peinados Yoli* y *El Clú del Claun*, así como también llevó adelante numerosos espectáculos unipersonales. La poética actoral de Batato Barea se enmarca necesariamente en el contexto histórico de la última vuelta de la democracia al país en los años ochenta. En pocos años participó de numerosos espectáculos y performances, entre las que podemos señalar *Los perros comen huesos* (1986), *El puré de Alejandra* (1987), *La historia del teatro* (1989), *El*



método de Juana (1990), *María Julia*, *La Carancho*, *una dama sin límites* (1991), *Cabarute Popó* (1991). Sin embargo, en Batato la práctica artística era su vida misma.

En las décadas más recientes de este periplo la visibilidad es cada vez más acentuada y *normalizada*. Entre much@s otr@s se puede enumerar a artistas como Ángel Pavlovsky o Fernando Peña, junto a numerosas propuestas teatrales que no ven en lo *queer* un problema, sino la posibilidad de una construcción *otra*. La aceptación social es diferente de la que se verificaba cien años atrás, pero, tal como se ve, la aceleración en ese proceso por la obtención de la visibilidad es bastante cercana en el tiempo. Después de décadas de silencio y ocultamiento hoy lo *queer* encontró muchos espacios para ser visto. Y aunque todavía perdure cierto manto de invisibilidad, el velo se está descorriendo.

lozaoezequi@gmail.com

ABSTRACT

This essay focuses on *queer* visibility in Buenos Aires's theatre. This contribution is a preliminary approach to the history of *queer* representation during the last century in Argentina, in order to explore how social and cultural perception was developed in this country.

Palabras clave: queer – teatro – centenario – censura - camp- Copi- Puig- González Castillo- Gentile

Keywords: queer – theatre – century – censorship – camp- Copi- Puig- González Castillo- Gentile