

Reflexiones sobre *Ejecución* (1969) como desmontaje de la heteronorma en el teatro

Ezequiel Lozano
(UBA/CONICET)

El texto dramático *Fortune and Men's Eyes* (1967)¹ del canadiense John Herbert² se estrenó en Buenos Aires bajo el título *Ejecución*, con dirección de Agustín Alezzo, en la temporada teatral del año 1969. Dos años después, se produjo en Hollywood la versión filmica dirigida por Harvey Hart, de la cual participó el propio autor como adaptador. En el pasaje desde el texto dramático al guión, de 1971, las variaciones operadas resultan significativas. Será el propósito de este escrito analizar la proposición disruptiva

1 El estreno mundial fue el 23 de febrero de 1967 con dirección de Mitchell Nestor; escenografía de C. Murawski; vestuario de Jan; música y efectos sonoros de Terry Ross. El reparto era el siguiente: *Rocky*, Victor Arnold; *Mona*, Roert Christian; *Queenie*, Bill Moor; *Smitty*, Terry Kiser; y *Guard*, Clifford Pellow. Se concreta en el circuito del off-Broadway, en el *Actor's Playhouse*.

2 John Herbert murió en junio de 2001 a los 74 años. Escribió más de 25 obras a lo largo de su carrera. Docente y dramaturgo, a su vez representa al activismo gay de Toronto y es destacado en su actividad artística como drag-queen. El impacto social de las puestas en escena de *Fortune and Men's Eyes* hace, por ejemplo, que se cree la *Fortune Society for Prison Reform*. La obra se gesta motivada por la estancia que había experimentado el autor en el reformatorio canadiense de Guelph (Ontario) en el año 1946 (época en la cual la homosexualidad estaba prohibida en Canadá); el grupo de homófobos que atacó a Herbert fue quien lo acusó de invitarlos a prácticas homosexuales lo cual lo llevó a aquel sitio.

de la escritura de Herbert para reconstruir el agenciamiento de la puesta en escena porteña en un momento de particular emergencia de discursos cuestionadores de la heteronorma presentes en las artes escénicas de aquel momento. También se atenderán algunas relaciones con otras transposiciones del texto tanto como el cotejo de textos críticos que reflexionaron sobre el mismo.

Resulta necesario enmarcar esta visibilidad de la disidencia sexual en los escenarios porteños de 1969, en una serie de sucesos a nivel social. El más significativo es el nacimiento de la agrupación activista argentina *Nuestro Mundo*. En palabras de Carlos Fígari (2010), se trata de la primera que se conforma “públicamente bajo una orientación homosexual en América del Sur” (228), de base obrera y sindical se autodefine como “grupo homosexual-sexopolítico” (228). Esta asociación se creó clandestinamente en 1967, bajo la dictadura del general Juan Carlos Onganía, dentro de la precariedad de una casilla guardabarrera en Gerli (Pcia. de Buenos Aires). Se fundó con 14 personas y produjo la primera publicación donde se defienden los derechos de las y los disidentes sexuales, un boletín que lleva el nombre del grupo.

Fortune and Men's Eyes denuncia la violencia que opera dentro del sistema carcelario, tanto como aquella ejercida desde el sistema social, hacia quienes encarnan sexualidades no-heteronormativas. A través del abuso de poder, experimentado en el mundo cerrado de un reformatorio, los personajes del texto de Herbert despliegan las tensiones inherentes al clima social de su época. En el contexto canadiense, donde antes del 69 era punible con la cárcel cualquier acto homosexual, *Fortune and Men's Eyes* plantea con sordidez el trato de la sociedad hacia la disidencia sexual, así como las condiciones brutales de la vida carcelaria. Propone personajes realistas no estereotipados.

Un año después de que en Nueva York se estrenara *The Boys in the band* de Mart Crowley –texto dramático que, como el de Herbert, también es versionado cinematográficamente–, el director Sal Mineo presentó su controver- sial puesta de *Fortune and Men's Eyes in Stage 73*. Claro que esa puesta de 1969, contemporánea de la de Alezzo, debe ser contextualizada: se concretó sólo cuatro meses después del enfrentamiento ocurrido en el pub Stonewall³ ante el avasallamiento policial a las y los disidentes sexuales⁴. El episodio acrecienta la visibilidad de las sexualidades no- heteronormativas en los medios masivos de comunicación y estimula una mayor visibilidad en el campo artístico (Dickinson, 2002).

Trataremos de sintetizar el argumento del texto dramá- tico, buscando dar cuenta de la descripción de personajes que hace el original. La acción se desarrolla en la habita- ción de un reformatorio canadiense con cuatro camas y dos puertas, cuyos internos son jovencitos (aunque convi- ven con algunos prisioneros mayores que, por sus cortas sentencias, no ameritan una estadía en la cárcel común). Smitty, un colegial de 17 años, atleta –de un tipo⁵ que resulta *agradable a todo el mundo*– debe pasar seis meses en prisión por posesión de marihuana. Desde su ingreso al reformato- rio, este personaje comprueba cómo la brutalidad, el mie- do y las agresiones físicas y sexuales parecen ser las únicas reglas de juego en este mundo carcelario a las que ni los guardias⁶ escapan. Allí se ve obligado a compartir la celda

3 Recibe el nombre del bar, *Stonewall Inn* (situado en la calle *Christopher de Greenwich Village*), donde las y los asistentes ofrecieron resistencia al avance de la policía.

4 Como sostiene Figari, “esta acción, que duraría tres días, se convertiría en el ‘mito de origen’ del movimiento homosexual en el mundo. Al año siguiente, comenzó a celebrarse la ‘semana del orgullo gay’ culminando con una *marcha* que partía de la calle *Christopher*” (2010: 228).

5 Las cursivas corresponden a nuestra traducción lo más literal posible de los términos del original.

6 El quinto personaje de la obra es un guardia de entre 45 y 50 años, rudo y disciplinado.

con tres internos: Queenie, Rocky y Jean, de personalidades muy diferentes. Queenie –Reina en la versión local– de aproximadamente 19 o 20 años, muy rubio y alto, cuya fisonomía combina una *delicadeza extrema* junto a una *fuerza poderosísima*; la didascalia aclara que, para ser una persona tan alta, presenta movimientos precisos y rasgos femeninos; su ingenio afilado le permite matizar, con mucho humor, las situaciones dramáticas. Por otra parte, Rocky, un muchacho de 19 años que aparenta ser mayor y más duro de lo que le *permitiría su inmadurez emocional*, tiene *impulsos agresivos* que lo protegen de evidenciar su miedo –si bien es callado, es aquel a quien todos temen–, pasó varios períodos como prisionero. Por último, Jean de 18-19 años, joven apocado de quien todos se aprovechan; nadie lo llama por su nombre sino que le dicen *Mona* –apodo obtenido por la fisonomía de su rostro que recuerda a la *Mona Lisa*–; provoca, según el autor, *resentimiento* en hombres y mujeres. Se lo describe como *afeminado de modo no-agresivo y suspendido* entre los géneros: *ni varón ni mujer*.

En este mundo cerrado que construye Hebert, el texto enuncia, en primer plano, la transformación de Smitty quien, a medida que acciona, ingresa con mayor profundidad en este entramado de poder: su iniciación en la política sexual de la vida en prisión se da muy rápidamente. Aprende que tiene tres alternativas: 1) vincularse con un *old man*, quien le brinda protección a cambio de *favores sexuales*; 2) ofrecerse como objeto sexual de modo más *amplio* para obtener influencia y privilegios; 3) arriesgarse a buscar su independencia exponiéndose a la intimidación, los golpes y las violaciones grupales. Smitty comienza cediendo a las demandas sexuales de Rocky, su *old man*, y culmina peleando con éste y proponiéndole a Mona protección a cambio de sexo. De modo que la acción de la obra se basa en esta

mutación de Smitty, desde el jovencito inocente y abusado hacia un muchacho empoderado y abusador.

Neil Carson publicó en 1972 un análisis de la obra donde sostiene que el tratamiento explícito de la homosexualidad es el aspecto que resulta más provocador de la misma; narra que algunas puestas en escena lo remarcan de manera grotesca y cita, como ejemplo, el caso de una puesta de Los Ángeles (posteriormente adoptada en Nueva York⁷) cuyo director, Sal Mineo, exhibe explícitamente la violación de Smitty –que en el texto sucede fuera del escenario– así como también elige narrar el deterioro total del protagonista, marcándole la acción de masturbarse mientras escucha los gritos de sufrimiento de Mona en el final del texto (1972). La versión de Londres, en opinión de Carson, se malogra de igual manera ya que, aprovechando un menor grado de censura, presenta escenas de desnudez. Opuesta a la visión inglesa, la versión argentina sigue muy de cerca los lineamientos de la letra escrita por Herbert; en efecto, su director, se siente orgulloso de no haber convertido el texto en un “exhibicionismo sensacionalista” (Alezzo, 2011 [Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires]). Según su punto de vista, el texto no propone esos desnudos, por lo que no ve la necesidad de modificar esa voluntad autoral.

Carson da cuenta de su visión acerca de la falta de profundidad de la mayoría de las crónicas periodísticas contemporáneas al estreno del texto en las diferentes puestas en escena acaecidas en América del Norte. Explica esa chatura por la controversia que socialmente genera el tema de

7 La dirección de Sal Mineo hace hincapié en el mundo gay habilitado por el texto dramático, agrega escenas de desnudos y se focaliza particularmente en las escenas de sexo entre varones. Según el crítico Clive Barnes, estos agregados y subrayados de la puesta apuntan a la excitación sexual (de corte sadomasoquista, especialmente) y no ayudan al drama. Esta puesta resulta muy exitosa y motiva, junto a la adaptación filmica del '71, que el texto se estrene en Canadá con una producción comercial (1975).

la homosexualidad, a la vez que lo atribuye a cierta torpeza y sentimentalismo en el manejo que Herbert realiza de la relación central entre Smitty y Mona⁸. Carson sostiene que eso se hace patente en dos escenas: en el ensayo de la fiesta de Navidad y en el encuentro final entre ambos. Son momentos donde aparecen citas a Shakespeare que le resultan particularmente difíciles al equipo artístico en los ensayos previos al estreno. El artículo de Carson detalla los cambios desde una primera versión⁹ hasta el texto que efectivamente se publica; indica que Herbert agrega detalles que ayudan a la confusión del público y modifica el tono del ensayo para el festejo navideño. Lo que en la proto-versión permitía mostrar la profundidad con que *Mona* interpreta a Shakespeare se destruye con los agregados que aparecen en el texto publicado, en el que Queenie ironiza sobre esa hondura interpretativa, quitándole seriedad y convirtiendo a Jean en un *clown patético*. El investigador compara, de modo similar, la escena donde se cita el soneto de Shakespeare¹⁰.

8 Al comienzo de la obra "Mona remains a shadowy figure, kindly but apparently weak and consequently victimized by the others. In the rehearsal scene he shows a streak of stubborn fanaticism which reveals another side of his character" (Carson, 1972: 210).

9 Nos referimos a la versión preliminar que Carson consultó; la obra se había presentado en Canadá, en el año 1965, como *workshop* dentro del Festival de Stratford.

10 "The Shakespearian text seems originally to have been intended as a declaration of love on the part of Mona and as a counsel to rely on inner resources rather than on the opinion of the world. Far from being an invitation to bed, it seems to be a continuation of Mona's argument that physical intimacy between them would destroy their relationship. It is an affirmation of the superiority of 'remembered', that is non-physical, love over despersonalized sex" (Carson, 1972: 212). Pero este pasaje está claramente alterado en la versión impresa. "Whereas previously they had established some sort of communication through the sonnet, here they remain ironically detached from the sentiment in the poem. Furthermore, it is not at all clear what they are amused by. (...) Once again Herbert's changes in the text seem less designed to clarify relationships than to avoid unsympathetic laughter" (213). Carson sostuvo que Herbert mantuvo las citas a Shakespeare (a pesar de que las modificó en su funcionalidad) ya que ambas expresan un ideal de femineidad asexuada que el autor parecía querer hacer cuerpo en el personaje de Mona. Se apoyaba, para afirmarlo, en la descripción que se hace de los personajes donde se detallaba de Mona, como dijimos, que *parece suspendid@ entre ambos géneros, ni varón ni mujer*.

El personaje de Jean (Mona) funciona en el texto, para Carson, como un justo medio entre los extremos que representan Queenie y Rocky. Mediante una caricatura de lo masculino, este último encarna el estereotipo de la masculinidad que se gana el respeto por vía de la fuerza. Queenie opera, en su análisis, como una caricatura de la mujer, centrada en sí misma y muy consciente de su efecto en los demás, que utiliza la atracción que genera como un arma –al pensarse como un *objeto sexual manipulador*. En la lectura de Carson, así como a Rocky lo anima el odio y a Queenie el sexo, Mona expresa el perdón y el amor; o sea que este crítico coincide con las declaraciones del autor acerca de cuál es el tópico central de la obra: la estupidez y la crueldad que están presentes en esos rasgos atribuidos a lo masculino, la fuerza y la violencia, dando cuenta, a su vez, de una misoginia en su mirada.

Según Carson, si se acuerda en que Mona, a pesar de lo que aparenta, mantiene viva su libertad interior (la autonomía de sus ideas), Smitty no logra preservar la suya, puesto que responde o bien a presiones externas o bien por resentimiento. Peleando de acuerdo con las leyes de la cárcel, Smitty termina aceptando los valores de los internos del sistema carcelario. Al negar su responsabilidad, niega su capacidad de actuar libremente tanto como su propia libertad. El sonido de la reja que se cierra termina de simbolizar el encarcelamiento total del personaje.

La puesta porteña se constituyó en un suceso de público. Según el testimonio de Agustín Alezzo (2011) muchos/as espectadores/as que asistieron a las funciones, durante los nueve meses que duró la temporada, salían

11 Analiza las acciones finales que realiza el personaje de Smitty "To survive emotionally he must deny his own responsibility for Mona's suffering and project his guilt on the guards and society. (...) By denying responsibility, Smitty denies his ability to act freely. By denying his freedom he, in fact, imprisons himself. The final slam of the offstage jail door aptly symbolizes Smitty's ultimate imprisonment" (Carson, 1972: 217).

descompuestos/as; Alezzo atribuye estas reacciones al *realismo extremo* de las escenas de violencia.

La obra, que se estructura a partir del encierro en el que conviven estos cuatro internos del reformatorio, se apoya en el humor que aporta el personaje de Reina, para traspasar el ambiente opresivo en el cual se inscribe. Alezzo narra su visión de *Reina* al evocar el trabajo con el actor a cargo del personaje:

Lo más costoso del asunto fue el personaje de Reina. Porque Reina tiene la fuerza de un tipo de la calle, de un reo, de un boxeador; y aparte es una marica perdida, totalmente afectada. Entonces una cosa tan opuesta en una persona ¿dónde encontrarlo? Si yo buscaba un tipo afectado jamás iba a dar lo otro; yo me tenía que tirar a lo otro y [Martín] Adjemián era un tipo que había sido boxeador, era de unos músculos... muy mujeriego, reo... Entonces se lo propuse (2011).

Reina alterna esas dos caras ambivalentes; termina travestiéndose para una fiesta navideña en el interior de la cárcel, con el aplauso fervoroso de sus compañeros. Vive de un modo alegre su performance y se corre todo el tiempo de la victimización. En la obra, a pesar de que este personaje no se traviste permanentemente, subraya su actitud disruptiva de *loca* (en el sentido que le otorgan Pedro Lemebel o Néstor Perlongher, por ejemplo). De este modo reconocemos en su *performance de género un travestismo cuestionador* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006) así como la posibilidad de empoderamiento de la propia identidad autopercebida por sobre lo que se haya asignado externamente, al momento de nacer. Rescatamos el agenciamiento *queer* de Reina como promesa de las luchas históricas del activismo por venir, ya anunciado por Hebert

en su texto. Es este accionar el que moviliza siempre las acciones que el personaje realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión, así como su burla a los roles heteronormativos). En relación con los imaginarios sociales que sobre el travestismo circulan en aquellos tiempos, emerge *Reina* como una novedad fuerte y altamente provocadora, ya que se desplaza de esas construcciones transfóbicas.

Enfoquémonos, ahora, en la recepción de la puesta en escena local. La publicación *Señoras y Señores* destaca la actuación de Adjemián al anexar una foto de su personaje a la crónica sobre la obra (*Señoras y Señores*, 1969), cuyo pie reza “el lúcido travesti” (12). Este artículo subraya la *insoportable lucidez* de la interpretación de Adjemián, quien logra develar la *poesía atroz* de su personaje; búsqueda poética que la crónica descubre en la dirección actoral de Alezzo, pero que sólo ve llevada a su magnitud en *Reina*.

En *Confirmado* se destacan, además, algunas otras particularidades actorales; allí se enuncia que

se han logrado dos interpretaciones excelentes, la de Martín Adjemián, que hace muy verosímil a su Reina y tiene momentos desopilantes en la escena del travesti, y la de Martín Lobos [sic] en el papel del matoncito, en el que da una justa matización de su proceso. Pero también Carlos del Puerto transmite dolorosas vivencias y la intimidad del personaje a su cargo. Diego Botto no desentona en el conjunto; su Smitty es, entre las cuatro, la parte menos gratificante, pero llega una etapa en que el actor la hace crecer. Víctor Manso entrega lo suyo con oficio. Justas, adecuadas, son la escenografía de Gastón Breyer y la compaginación de sonido de Guillermo Sachi (Wullich, 1969: 62).

Aunque con un lenguaje más injurioso, esta crónica describe a los cuatro personajes encerrados en el reformatorio como “pederastas” (62) y elogia la capacidad del texto para que, en el “certero trazado de sus caracteres” (62), se pueda llegar a “amar” (62) a uno de ellos. Destaca la *gran finura* de la puesta en escena y el “profundo sentido teatral” (62) que la habita.

En la lectura de *Señoras y Señores*, se evidencia la concreción escénica del punto de vista de Alezzo sobre el material textual. La crónica afirma:

No habrá memoria de amor (...) para Smitty, un muchacho puro que, al ser recluso en un reformatorio para menores, se verá, a su pesar, envuelto en la telaraña homosexual tejida por sus compañeros de celda. Pero Ejecución, discretamente aureolada de escándalo, no se sirve de la homosexualidad y de la autobiografía de Herbert —ex recluso— sino como una metáfora para describir un mundo dividido en opresores y oprimidos, todos los cuales comparten ese gusto por la infamia que brota en la desesperanza. La lenta, implacable degradación de Smitty, que de víctima se convierte en verdugo, destinado a su vez a la abyección, es un tema magnífico, que el autor desaprovecha al demorarse en el pintorequismo y el folletín (*Señoras y Señores*, 1969: 12).

Léase *puro* como sinónimo de heterosexual. Casi anticipando a *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, aparece la imagen de este animal que teje una red para atrapar a otra especie. Lo que nos interesa remarcar es la idea del protagonista como *pobre tipo* que la crónica observa y es congruente con la concepción de Alezzo sobre el texto. Cuando en la entrevista efectuada al teatrista éste explica el cambio

del título desde *Fortuna y los ojos de los hombres* –que remite de modo literal al comienzo del soneto 29 de Shakespeare– por *Ejecución*, sugerido por el actor Martín Lobo para que, publicitariamente, tuviese un impacto mayor en los futuros espectadores, comenta:

Y verdaderamente era la ejecución de un tipo, que en realidad no ha cometido un delito. Era una ejecución porque el chico no tiene nada que ver y lo meten en esa celda de homosexuales (no siéndolo), y le hacen toda clase de cosas terribles: es violado... de todo le hacen; hasta que él se convierte en el más terrible de todos (2011).

De modo que se enfoca el punto de vista sobre Smitty como víctima, relegando una mirada más amplia y compleja del texto donde todos sus personajes son víctimas de un sistema opresor, así como lo explica el artículo de Carson arriba citado¹².

Si convenimos en sostener que el punto nodal del texto de Herbert es la violación de Smitty, debemos profundizar en su significación. Complejizando el análisis, entonces, resulta productivo citar a Paul B. Preciado, quien afirma que “en el hombre heterosexual, el ano (...) es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009: 136-137). Si, como señala, en los cien

12 “*Fortune and Men’s Eyes* is therefore not about homosexuality (...) neither is it the story of the ‘depraving’ of a heterosexual. It is, as Herbert himself summed it up, about ‘the cruelty and stupidity of force and violence’. It asserts quite simply that the ‘feminine’ qualities of passivity, gentleness, forgiveness, mercy and charity are superior to the ‘masculine’ virtues of aggressiveness, violence, vindictiveness, competitiveness and lust. Furthermore, Herbert goes on to argue that this superiority is not the result of their respectable heritage but of their effectiveness. Resentment, violence, and hostility are not only bad in themselves, they are ultimately self-defeating” (Carson, 1972:214).

años que van desde 1869 a 1969¹³, Occidente exalta los valores de la familia blanca y heterosexual es a costa de afirmar que “los miembros de la familia no tienen ano” (139). Es el modo que encuentra la matriz heterosexista para evitar que la *homosexualidad* la penetre, aunque debe pagar el precio de ocluir uno de los centros de placer.

En la versión fílmica de 1971, dirigida por Harvey Hart, ocurre una violación previa a la de Smitty, la cual presentaban tanto Rocky, su violador, como él. Es en esa expectativa donde Smitty percibe, en el film, que el objeto de esa violación comunitaria podría haber sido él y que la intervención de Rocky evita que ello sea así. Su compañero de celda lo violaría luego, pero a solas. El ano se torna signo: hay una gradación simbólica en su disponibilidad; la violación *uno a uno* garantiza una apertura anal modesta, cuando es comparada con la *sociabilidad* (si se concede el término) que se desprende de un orificio abierto a la comunidad de internos.

Peter Dickinson (2002) argumenta que la versión cinematográfica impacta negativamente en la perspectiva *queer* que podía alcanzar la lectura del texto dramático. Si bien desde algunas voces de la crítica se cuestiona la utilización retrógrada de los roles heteronormativos que los internos juegan, Dickinson se preocupa por mostrar que dicho uso de los binarismos genéricos es una manera de cuestionarlos como inherentes a ciertas instituciones (20). Centra su análisis en la figura de Queenie¹⁴ en quien se encarna una am-

13 “Entre 1869, momento en el que el lenguaje médico-jurídico centroeuropeo define por primera vez la oposición entre heterosexualidad y homosexualidad como una lucha moral y orgánica entre la normalidad y la patología, y 1969, momento de la formación de los primeros movimientos de defensa de los derechos de los homosexuales en Estados Unidos y Europa, el discurso heterosexual se extiende como único lenguaje biopolítico sobre el cuerpo y la especie” (Preciado, 2009: 139).

14 Michael Greer interpreta a Queenie en la película, así como lo había hecho en la puesta de Sal Mineo (1969) mencionada antes. Según lo presenta Dickinson, para Vito Russo, el golpe de la muerte lo

bivalencia genérica y narrativa (21) ya que, a diferencia del resto de los personajes, realiza una *teatralización paródica* del espacio del reformatorio¹⁵. Desde el presente podemos pensar su accionar como un *agenciamiento queer*, en el sentido de que desestabiliza la sexualidad dominante de esa institución (no se deja dominar por un *old man* ni permite ser violado a mansalva); su burla constante constituye un empoderamiento junto a una fuerza resistente, lejos de cualquier victimización. Así es también cómo el autor construye un contraste con el personaje de Mona quien sí se ubica en el lugar de víctima, mártir por su *condición* y sólo aferrada a un discurso romántico e imaginativo, donde la libertad

da la adaptación filmica puesto que MGM, con intenciones de establecer su *película gay* para competir con otras producciones similares, quita del proyecto al primer director, Jules Schwerin (quien como canadiense estaba más interesado en el proyecto por la potencialidad de crítica al sistema carcelario de su país) y elige en su lugar a Harvey Hart con el objetivo de modificar las bases de la obra de Herbert. El cambio, según Russo, sería la transformación desde un comentario sobre el sexo entramado en el poder hacia la explotación de lo sexual como una cuestión de identificación genérica (Dickinson, 2002: 25). El argumento de Russo se posiciona de este modo: En vez de establecer una crítica a la sociedad que demanda una fijación en roles sexuales específicos (sin variaciones), la versión de Hart convierte a *Fortune...* en un *peep-show* sexual donde se busca remarcar el homoerotismo con intención de dirigirlo al floreciente *mercado gay*. Así, las escenas de desnudo y violación internalizan los estereotipos homosexuales activo/pasivo donde el activo se auto-percibe como *heterosexual/penetrador* y el pasivo ocupa el rol *femenino/penetrable/abyecto*. De acuerdo con Russo, el golpe de gracia es el hecho de que en la película (no así en el texto dramático) Rocky se suicida luego de las sucesivas violaciones a las que lo somete Smitty frente a sus compañeros de prisión y los guardias, señalando que la muerte es preferible a la subversión de los roles genéricos dominantes. Si bien Dickinson coincide en parte con Russo, cree que se confunde cuando separa "sex-as-power" de "sex as a matter of gender identification"; afirma "both the play and the film question the rigid gender roles imposed on men in our society, demonstrating how sex becomes or is acquired as an instrument of power: Smitty learns from Rocky what it means to rape, from Mona what it means to be raped and from Queenie how one negotiates between these two extremes" (2002: 26).

¹⁵ Lo pensamos de modo homólogo a lo que Preciado señala para el espacio del activismo francés durante la década del setenta, cuando el grupo *Gazolines* se une al FHAR; las mujeres que lo componen, influidas por la cultura glam rock, "van a ser las primeras en utilizar técnicas de teatralización paródica del espacio público, prácticas que serán después reconceptualizadas por la teoría *queer* como políticas performativas o camp" (2009:145).

pasa por la interioridad antes que por la materialidad o el cambio de las condiciones de vida.

Al final del film, Mona y Smitty quedan solos en la celda. Luego que Mona revela la manera por la cual terminó en ese reformatorio (le acusan falsamente sus agresores homofóbicos), Smitty le ofrece convertirse en su *old man*. Mona rechaza la oferta ya que nota que está motivada por la circunstancia y no por amor. Esta reacción, que cuestiona las jerarquías sexo-genéricas, provoca una reacción violenta de Smitty. Al momento que Mona acepta su amor por Smitty (esto se muestra de modo más claro en el film que en la obra), la agresividad de Smitty se apacigua y hay una escena de reconciliación. Casi están por besarse cuando el ingreso de Queenie los interrumpe. En el texto dramático, este es el momento donde se cita el soneto 29 de Shakespeare, que da título al original, pero en el film esta cita se desplaza a los créditos mediante la musicalización pop del mismo.

Volvamos al final del texto dramático de Herbert, al momento en que regresan Rocky y Queenie. Allí se muestra –unas pocas líneas antes– que Smitty y Queenie durmieron juntos. Rocky ataca a Mona; Smitty sale en su defensa. El guardia llega a pararlos y pide explicaciones. Queenie y Rocky acusan a Mona. El guardia saca a rastras a Mona para castigarle. A pesar de los gritos desde la celda de Smitty para adjudicarse la responsabilidad, el guardia prosigue. Smitty se da vuelta y deja en claro su nuevo posicionamiento como jefe de esa celda habiendo usurpado el lugar de Rocky. Así, el *quid pro quo* del sistema sexo-genérico imperante en la prisión queda intacto. En la puesta de Alezzo se concluía con él, solo en escena, mirando al público. La adaptación filmica transforma ese final. Cuando Queenie regresa de su show a la celda (en el film Rocky se suicidó antes) ataca a Mona por observar esa intimidad con Smitty. El guardia

llega y a quien se lleva es a Smitty. Mona es quien grita desde la celda. La denuncia que hace Smitty de los cargos constituye, irónicamente, una confesión activa del cambio ocurrido en los roles que hasta entonces había sido incapaz (o no) de reconocer en su reconstrucción de la dinámica heteronormativa de poder en ese contexto homosocial. En otras palabras, niega su *agenciamiento queer*; algo que por el contrario moviliza, como dijimos, las acciones que Queenie realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión así como su burla a los roles heteronormativos), tanto como la acción de Mona de separar sus afectos de su cuerpo. Mona y Queenie son, para Dickinson, dos *personajes queer* que en la dinámica del film contrastan con la soledad que experimenta Smitty al final del mismo. Opone regulación del deseo/resistencia a esa regulación¹⁶.

De alguna manera, la construcción que hace el autor de un mundo cerrado donde las maricas son inteligentes, por jugar su dominio a partir de su liberalidad sexual, y los machos sostienen su poderío heterosexista, manteniendo su rol de penetradores activos nunca penetrados reproduce, como microcosmos, las tramas sociales dominantes (en Occidente, al menos). La labelización *ano cerrado/heterosexualidad garantizada* se presenta como el lugar de poderío en disputa. Dado que todos allí adentro tienen ano son potencialmente penetrables. Se instala una verdad torcida: no hay diferencias sexo-genéricas que valgan, sólo hay un órgano oscuro cuyo uso (pareciera) dar cuenta de una identidad genérica. En esta falsedad, que opera de forma hegemónica, se otorga, al mismo tiempo, un permiso en el

16 Otras variaciones. Hay *drags* y *drags*. Mona interpreta un monólogo de un personaje femenino (Portia) travestido. Si en la obra el *show drag* quedaba desplazado (sólo se veía un ensayo) en el film ocupa un espacio importante y lo que se desplaza es tanto el canon heteronormativo así como el canon shakespeariano.

interior de la cárcel: el de construir otros vínculos amorosos y sexuales como *revolución imaginaria* que no pone en crisis el heterosexismo dominante a costo de ocultar su agenciamiento revolucionario. En el microcosmos de la cárcel, se *pone en abismo* el macrocosmos social donde el *terror anal* de las cárceles opera de modos semejantes encerrando en el closet a la disidencia.

“La revolución no la hacen los mejores, ni la hacen siempre por las mejores razones” (Preciado, 2009: 142). Todos los movimientos revolucionarios tienen su *jefe de marketing*: “aquellos que labelizan un bloque revolucionario y designan quienes pertenecen y quienes no pertenecen a él. Conclusión: las revoluciones también construyen sus propios márgenes. Corolario: La revolución no había llegado todavía a su estadio anal” (142). En esta línea de lectura, podemos afirmar que la propuesta teatral de Herbert se posiciona en un estadio anterior a la verdadera revolución, pero, a nuestro entender, opera en un momento donde las grietas están comenzando a resquebrajar la piedra. Entendemos que los personajes de Herbert muestran tres respuestas históricas distintas del posicionamiento de la disidencia sexual (en relación a la sexualidad dominante). De esas tres rescatamos el agenciamiento *queer* de *Queenie* como promesa de las luchas del activismo LGTTTBI. Así como en la Francia setentista el FHAR inventaba “la gramática de la revolución anal y del feminismo *queer* por venir (...)” (145), Reina es el personaje que anuncia el activismo posterior a su época en este texto dramático. Si Francia en los setenta pone sobre el tapete “las que serán para el resto del siglo las dos vías de acción política que emergen de los movimientos de izquierda: revolución o normalización, colectivizar el ano o cerrarlo” (147) podemos señalar que, en el texto de Herbert, esa colectivización se ubica del lado de *Queenie* y que, en la acera opuesta, se hallan Mona, Rocky y Smitty. Dicho

agenciamiento resulta funcional a la definición de *cuerpo queer* delimitada por Preciado, quien lo describe como “aquel que se construye como sujeto que resiste y contesta a ese proceso de normalización pedagógica, encontrando puntos de fuga que permitan agenciamientos desviados” (168). Entendiendo lo *queer* como un accionar micropolítico antes que como identidad¹⁷, la pasividad masoquista de Jean (Mona) se aleja de este tipo de agenciamiento puesto que se somete al padecimiento constante del sistema opresivo que la cárcel heterosexista le asigna. El propio discurso que emite el personaje habla de una escisión entre cuerpo y espíritu y se posiciona como un ano abierto a lo comunidad que, lejos de operar de modo revolucionario, sólo reemplaza aquello que *no está allí*. Así se entiende su dignidad en la búsqueda amorosa que Mona pretende construir con Smitty y su rechazo a que se convierta en su *old man*. En todo caso esto sería el único momento en el cual su agenciamiento por la negativa escapa a la normatividad de la cárcel.

Preciado se refiere asimismo a una *Utopía Anal*; afirma que el ano escapa a la retórica de la diferencia sexual dado que no tiene sexo, ni género; en sus palabras, es un biopuerto que “funciona como punto cero a partir del cual se puede comenzar una operación de desterritorialización del cuerpo heterosexual, o dicho de otro modo de desgenitalización de la sexualidad reducida a penetración pene-vagina” (2009: 171-172). Todo ello le permite sintetizar su postura de este modo: “(...) Frente a la máquina heterosexual se alza la máquina anal. La conexión no jerárquica de los órganos, la redistribución pública del placer y la colectivización del ano anuncia un ‘comunismo sexual’ por venir” (172).

17 “Aquí *queer* no se entiende simplemente como una práctica sexual o una identidad sexual, sino por una parte como el efecto de un conjunto de fuerzas de opresión y de resistencia, pero también como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria” (Preciado, 2009:168).

John Herbert logra dar cuenta de una etapa bisagra en la historia de las representaciones en torno a sexualidad y a los roles sexo-genéricos. Con *Fortune and Men's Eyes* puede poner en tensión este resquebrajamiento de la dominancia heterosexista y nos regala la fuerza de un personaje, Queenie, cuyo *cuerpo queer* constituye un signo del advenimiento de un nuevo paradigma. Su circulación en los escenarios de Buenos Aires en una temporada con un estallido de propuestas teatrales que visibilizaban la disidencia sexual, aunque fuese a través de una puesta en escena que se corría de la potencialidad *queer* del texto, constituye un hito necesario de ser rescatado por una historia del teatro argentino poco propicia a reconocer agenciamientos micropolíticos de otros órdenes que no sean los partidarios.

Referencias

Fuentes

Herbert, J. (1967). *Fortune and Men's Eyes*. Nueva York: Grove Press Inc.

Señoras y Señores (1969, 26 de septiembre). "No habrá memoria de amor" (s/f) p. 12.

Wullich, V. M. (1969, 17 de setiembre). "La cárcel: mero trasfondo". *Confirmado*, p. 62.

Entrevistas

Alezzo, Agustín (2011, 21 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [director de *Ejecución*].

Lobo, Martín (2011, 22 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [actor de *Ejecución*].

Films

Fortune and Men's Eyes (Harvey Hart, 1971)

The Boys in the band (William Friedkin, 1970)

Bibliografía

Carson, N. (1972). "Sexuality and Identity in *Fortune and Men's Eyes*". *Twentieth Century Literature*, 207-218.

Dickinson, P. (2002). "Critically Queenie: The lessons of *Fortune and Men's Eyes*". *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Étude Cinématographique*, 19-43.

Fígari, C. (2010). "El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas". En Massetti, A.; Villanueva, E. y Gómez, M. (comps.) *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario* (pp. 225-240). Buenos Aires, Nueva Trilce.

Preciado, P. B. (2009). "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual". En Hocquenghem G. *El deseo homosexual* (pp. 133-174). Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Trastoy B. y Zayas de Lima P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.