

Lectura escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid: textos, salas y principales montajes¹

Sergio Santiago Romero
Universidad Complutense de Madrid
Instituto del Teatro de Madrid
sergsant@ucm.es

Palabras clave:

Teoría *queer*. Contrasexualidad. Madrid.

Resumen:

Este artículo persigue confrontar la realidad escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid con los actuales paradigmas de la teoría *queer*. Se ha escogido un corpus amplio de obras recientes (todas han sido producidas entre 2012 y 2016) en el que no se han establecido distinciones entre teatro comercial e independiente, o filtros metacríticos que separen los montajes por su calidad. Con esta decisión creemos estar en condiciones de presentar un panorama completo del que puedan extraerse conclusiones exactas: los principales tópicos con que se representa la homosexualidad en los escenarios, las sexualidades no normativas y el calado que ha tenido la actual teoría de la contrasexualidad.

Sexual Diversity Theatre in Madrid (Stage Reading): works, theatre rooms and main productions

Key Words:

Queer theory. Contrasexuality. Madrid.

Abstract:

This paper pursues to compare the stage reality of the sexual diversity theatre in Madrid with the present paradigms of queer theory. It has been chosen a wide corpus of recent plays (all of them have been produced between 2012 and 2016) in which we have not established distinctions between commercial and independent theatre, neither according to metacritic considerations that divide productions in terms of their quality. We have done it in such a way in order to present a complete panorama, and to be able to draw proper conclusions from it, such as: which are the main topics employed to represent homosexuality at stages, the presence of non-normative sexualities, and the relevance of the current theory of contrasexuality.

Introducción: a vueltas con el teatro *queer*

Diez años después de haberse aprobado en España la Ley 13/2005 por la que se regulaba el matrimonio entre personas del mismo sexo, y tres después de que el *Pew Research Center* declarara que España es el país menos homofóbico del planeta, parece perentorio realizar una evaluación de los efectos que han tenido en la cultura las profundas transformaciones que en materia de sexualidad se han producido en los últimos años. Estos efectos se manifestarán necesariamente tensados por dos extremos no siempre coadyuvantes de lo que podría llamarse el *movimiento de la diversidad sexual*. Nos referimos, a saber, a la lucha sociopolítica por la igualdad civil de los homosexuales (movimiento de igualdad social), y a la construcción, por parte de la teoría *queer* más tradicional, de una identidad y una cultura homosexual, bisexual, transgénero o intergénero (movimiento de diferenciación cultural). En los últimos tiempos, además, ha irrumpido en este complejo panorama, también desde el lado de la teoría, la propuesta contrasexual de Beatriz Paul Preciado. Este novedoso *tour de force* dentro de la teoría *queer*, derivado en última instancia del deconstruccionismo derridiano, plantea una licuefacción de las nociones sexuales no ya como un instrumento identitario o de reivindicación cívica dentro de un sistema, sino como una instancia de disidencia y rebelión que subvierta y dinamite las condiciones de posibilidad de dicho sistema. La contrasexualidad plantea el sexo como herramienta de resistencia y como fuerza constructora de una nueva biopolítica que desterritorialice el cuerpo al independizarlo de las dicotomías normativas tradicionales (hombre/mujer, homosexual/heterosexual, etc.) y lo deshumanice al convertir el sexo en una tecnología¹. Así pues, los efectos culturales de la revolución sexual en España

¹ En palabras de Beatriz Preciado: «El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas» [2011: 17].



aparecerán también condicionados por este tercer elemento (movimiento dinamizador). El teatro, como fenómeno social expectatorial de masas ejerce un poder muy significativo a la hora de construir un relato objetivado de las sociedades en que opera como discurso. Tal como ha señalado Dubatti siguiendo a Geirola, en los fenómenos que implican teatralidad en el más amplio sentido del término se despliegan fuerzas orientadas a *dominar* la mirada del espectador, lo cual tiene un efecto inmediato en la creación de relato político: «[...] toda actividad social dentro de un campo de poder [...] exige a los actores sociales desplegar un conjunto de estrategias para captar y dirigir la mirada del otro, aunque no necesariamente se sintetizan en una estructura de seducción» [2007: 151]. La aparición de homosexuales en el teatro —y lo mismo sucede con otras manifestaciones de la diversidad sexual— tiene un efecto directo en un primer estadio del empoderamiento de los individuos *queer* como colectivo, contribuyendo directamente a su visibilización social y a la toma de conciencia como grupo. Así lo demostró brillantemente Alberto Mira en su investigación sobre la enunciación homosexual en el teatro angloamericano de mediados del siglo XX:

No, el peligro no estaba en el cariz de las representaciones. El auténtico peligro estaba en el público. El crítico John M. Clum constata la creciente asistencia en masa de un grupo de espectadores claramente identificables como homosexuales a cualquier obra de la que se rumorease que contenía algún personaje homosexual: lo que resultaba peligroso desde el punto de vista institucional era el hecho de que los personajes homosexuales en escena atraían grupos importantes de homosexuales entre el público, con lo que el homosexual adquiría una visibilidad que podía resultar peligrosa. Si el homosexual dejaba de considerarse como un individuo marginal y empezaba a aparecer como un grupo social, la represión se haría más y más difícil [Mira, 1994: 88-89].

Desde esta constatación se han desarrollado muchos otros estudios, casi todos centrados en el cine, que han demostrado la existencia de una serie de iconos o mitos fundacionales dentro del mundo del espectáculo en torno de los cuales se construyó la identidad *queer* [Mira, 2008; Melero, 2010]. Tales mitos poseen una energía fundadora igual de grande, cuando no mayor,



que la de los hitos de conquista o represión cívica, tales como los sucesos de Stonewall en el 69, la aprobación del matrimonio igualitario en los países europeos en la primera década del nuevo siglo o, más recientemente, las leyes homofóbicas aprobadas en Rusia y la consecuente aprobación del matrimonio homosexual por sentencia del Tribunal Supremo de EE. UU., elevada a icono pop gracias al mantra «love just won» invocado por Obama. La relevancia de los mitos espectaculares es tan significativa, en nuestra opinión, porque estas *atracciones de mirada*, por seguir la terminología de Mira, son elementos que combaten a nivel colectivo lo que Sedgwick había llamado en su *Epistemology of the closet* la «presuposición heterosexista», brazo armado de la estructura de represión subliminal en que consiste el armario. Los mitos del teatro y el cine, así, provocan una dialéctica entre lo que Enrique Álvarez denomina «espacio poético *queer*», entendido como un espacio discursivo de «cuestionamiento del orden heterosexual» [2010: 12] y lo que aquí llamaremos *abolición del closet*, entendiendo por este *closet* lo mismo que Sedgwick: una estructura de poder en sentido foucaultiano que actúa sobre la homosexualidad a modo de entidad superyoica de represión. Que Sedgwick defina el armario como una «estructura de represión» nos habla del carácter modular de la misma, lo que permite a la autora hablar de la existencia de varios armarios, es decir, de la multiplicabilidad del armario. Esto se traduce en la omnipresencia del *closet* en todos los aspectos de la vida del homosexual:

La terrible elasticidad de la presunción heterosexista significa que, como Wendy en Peter Pan, las personas encuentran nuevos muros que se levantan a su alrededor incluso cuando dormitan. Cada encuentro con una nueva clase de estudiantes, y no digamos con un nuevo jefe, un trabajador social, un prestamista, un arrendador o un médico, levanta nuevos armarios, cuyas tirantes y características leyes ópticas y físicas imponen, al menos sobre las personas gays, nuevos análisis, nuevos cálculos, nuevas dosis y requerimientos de secretismo o destape [1998: 92].

Las características de reproductibilidad y plasticidad del armario sedgwickiano operan mediante un despliegue de fuerzas coercitivas de



mecánica tentacular. Parece claro que en contra de la obra de Sedgwick puede argüirse una cierta actitud paranoide con respecto a la necesidad del *coming out* en todos y cada uno de los ámbitos de la vida, incluso en aquellos en los que la sexualidad no tiene representatividad. Esta omnipresencia del armario como una entidad panóptica de acoso sobre el individuo *queer* responde, indudablemente a un contexto temporal y geográfico muy concreto (EE. UU., años 90), y de hecho ha sido efectivamente matizado en el devenir ulterior de la teoría *queer*. La propia Sedgwick reconoce que la epistemología del armario ha sido «una fuente inagotablemente productiva a la cultura e historia occidental moderna», con lo que reconoce el papel del armario en la generación de la *identidad* cultural en cuanto polo de otredad. Más recientemente Enrique Álvarez ha desarrollado una apuesta crítica de notable valor, al partir del supuesto de que el armario, en cuanto estructura de poder, no solo es una estructura represiva, sino también militante:

[...] El proceso de inscripción de la experiencia homosexual a través de la representación del espacio, reproduce la estructura del armario homosexual, y al hacerlo desestabiliza su opresiva rigidez [...]. Más allá de multiplicar un esquema de dominación, el armario homosexual deviene, paradójicamente, en un sitio de resistencia al régimen de la heterosexualidad obligatoria y al orden heteronormativo. [2010: 15].

Tomada en consideración el valor de los mitos escénicos en el discurso *queer* como inhibidora del *closet* y auspiciadora de *identidad queer*, cabe preguntarse como punto de partida cuáles son dichos mitos fundacionales en el caso del teatro español. Un pronto repaso de la cuestión nos llevará a comprender que, aunque carezcamos de estudios de recepción escénica como el que Mira desarrolló para el teatro angloamericano, el teatro español ha mantenido las referencias a la homosexualidad tras muchas capas de metáforas. Desde la ridiculización del prototipo de los *lindos* y las *serranas* en el teatro áureo hasta bien los comienzos de la democracia del 78, la presión moral sobre los espectáculos —siempre manifestada a través de formas diversas de censura explícita o implícita— impidió que se abordara de forma



explícita la temática homosexual. Naturalmente pueden presentarse sonadas objeciones a esta última afirmación, como acreditan los estudios sobre la homosexualidad latente en el teatro de Jacinto Benavente [Huerta Calvo, 2013] o la portentosa dramaturgia homoerótica de García Lorca, donde tantas veces se asocia la sensibilidad no normativa —*oscura*, diría Lorca— con la máscara de Pierrot [Peral Vega, 2015]. Pero, sin dejar de ser cierto esto, no podemos olvidar que ninguna pieza teatral tiene como tema explícito y central la homosexualidad con la excepcional salvedad de *El público* lorquiano, obra que a la sazón solo fue representada a partir de la época democrática². No existe en la dramaturgia española un texto fundacional como *Los invertidos*, interesantísima obra del dramaturgo porteño José González Castillo. *Los invertidos* (1914) aborda desde el melodrama burgués la problemática de los homosexuales como una lacra de las clases adineradas, corrompidas por todos los vicios que procrea la ociosidad. La obra argentina, sobre cuya homofobia se ha discutido largamente [Villa, 2015; Obregón, 2013], presenta una realidad social obviada hasta la fecha, y la expone en toda la expresión de su problemática: la discusión médica y psiquiátrica, el dilema moral, el escándalo social, la presunta disfuncionalidad familiar derivada de las prácticas *queer*, etc. El hecho de que las autoridades del momento consideraran que *Los invertidos* —un texto tan reprobable a los ojos de un espectador del siglo XXI— era una apología de la homosexualidad demuestra hasta qué punto la mera representatividad discursiva —el simple hecho de la representación se dé, que un homosexual *exista* como producto escénico— era considerada reprobable por el sistema.

Que no exista en el canon teatral español una obra temprana capaz de aglutinar estos efectos de representación y disidencia ha producido una cierta desviación de los modelos que se mantiene hasta la actualidad; así, el icono *queer* es García Lorca, y no las obras de García Lorca, por ejemplo. También

² No puede olvidarse, además, que la obra de Lorca se construye desde una deliberada ambigüedad y con una tensión poética de tan alta densidad que impide su consagración como un icono *queer* de masas.



ha provocado que los dramaturgos posteriores careciesen de un referente polémico o modélico al que referirse; así como en Argentina se puede rastrear un fenómeno de territorialidad comparada muy evidente mediante el cual muchas obras *queer* actuales establecen un diálogo con *Los invertidos*, el corpus de dramaturgias españolas de signo *queer* se inscribe dentro de un espectro de supraterritorialidad que tiende puentes con modelos internacionales, fundamentalmente el cine hollywoodiense³.

Así las cosas, nos proponemos trazar un panorama somero del teatro de la diversidad sexual en los escenarios madrileños en los últimos años. Todas las obras mencionadas han sido estrenadas entre 2012 y 2016 en Madrid, y no se han establecido diferencias cualitativas entre los textos. Con el objetivo de ofrecer una visión lo más generalista y sintomática posible, se han tomado en consideración manifestaciones de diversa índole: teatro comercial, teatro independiente, autores consagrados y desconocidos, etc. Se ha prescindido también de oposiciones pre-críticas —es decir, pre-juiciosas— tales como buen/mal teatro, alto/bajo teatro, etc. Ello no significa que hayamos escamoteado la tarea crítica. Naturalmente, no todas las obras desarrollan con la misma eficacia los núcleos de convicción que pretenden poner en movimiento, pero todas ellas, tanto las eficaces como las frustradas, las hemos tomado en consideración como baluartes de un mismo esfuerzo creativo: el de la presentación del espacio *queer* y el de la abolición del *closet*. Debido al corto espacio que constriñe nuestra reflexión, nos limitaremos a bosquejar algunas características generales que, a modo de tendencia, pueden apreciarse en el conjunto de espectáculos de esta índole, así como su relación con el devenir de la llamada teoría *queer*.

Oblicuidad y normatividad: de la disidencia a la pornotopía

Una primera cuestión que debemos abordar para cumplir con el objetivo propuesto es clarificar qué queremos decir cuando hablamos de

³ Para un análisis extenso de la mecánica del teatro comparado en virtud de relaciones de territorialidad y supraterritorialidad, puede verse Dubatti, 2008.



«teatro de la diversidad sexual» o «teatro *queer*». Sin querer ahondar en abstrusas complejidades teóricas sobre qué es y qué no lo teatral y lo *queer* (discusiones que solo contribuirían a distraer la atención del objeto y a difuminar los resultados), afirmamos que con «teatro *queer*» nos referimos al conjunto de prácticas escénicas conviviales (es decir, no cinematográficas) que adoptan como sistema de enunciación un lenguaje *oblicuo*, transversal o periférico que genere una realidad alternativa y paralela al relato heteronormativo. Esta deformación de la realidad heteropatriarcal responde a lo que Alberto Mira define en *Para entendernos* como «mirada gay» [2002: 518], o Jack Babuscio como «sensibilidad homosexual»:

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 [Babuscio 2006: 171].

Alberto Mira considera que la «mirada gay» afecta tanto al punto de vista del productor artístico como al de su receptor; esta percepción específicamente gay de la realidad es una «mirada oblicua» en cuanto que se proyecta desde los márgenes del sistema de poder [Mira 2002: 518]. Efectivamente, *oblicuo* y *descentralizado* son dos semas que latén en la etimología originaria de la palabra *queer*, vinculada, por ejemplo, con el *torcuere* latino (‘torcer’) [Rodríguez, 2008: 385]. Frente a la normatividad de lo recto —*straight*— se erige la contra-normatividad torcida —*queer*—, que el sistema siempre trata de rectificar (‘convertir en recta’). Desde esa dinámica fagocitadora de la heteronormatividad burguesa neoliberal, capaz de subsumir y normalizar cualquier disidencia, se originarán multitud de reacciones para controlar la múltiple capacidad deseante del cuerpo, entre ellas, según muchos investigadores, el propio matrimonio homosexual. Frente a todas esas dinámicas normalizadoras se erige siempre la energía *queer*, ya sea como constructora de diferencia (dinámica identitaria) o como destructora



de normatividad (dinámica contrasexual). En ese proceso de retorcimiento de la norma operan como elementos privilegiados determinadas estéticas expresionistas tales como el *camp*, el *kitsch*, lo *trans* o, más recientemente, la estética del llamado *posporno*. Todas ellas son alternativas discursivas continuamente empleadas en los montajes teatrales que nos ocupan, y solo por ello conviene que nos detengamos brevemente en esta cuestión.

Babuscio subvirtió la definición usual de lo *camp* al prescindir de esencialismos y presentarlo como el functor de una relación entre una «situación, persona o actividad» y la sensibilidad homosexual, de modo que sitúa la definición de lo *camp* en «el ojo del observador». Ello presupone, en consecuencia, una «unidad subyacente de perspectiva entre los homosexuales», a modo de imaginario colectivo. Para Babuscio, los rasgos de este functor, cuyos ejemplos entresaca del mundo del cine, son la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. [2006: 172]. Lo que reside tras el gesto arqueológico de Babuscio es alejar lo *camp* de los conceptos de trivialidad, superficialidad y «lo marica», para encontrar en el origen del término consecuencias capaces de definir la oblicuidad de la mirada *queer*. Ya la *Encyclopedia of Homosexuality* de Wayne R. Dynes advertía que lo *camp* «it may be tentatively circumscribed by saying that camp consists of taking serious things frivolously and frivolous things seriously» [1990: 189]. Lo interesante es, en este caso, evaluar si la presencia de estas estéticas en las manifestaciones escénicas de la diversidad sexual en Madrid cumple con el cometido de producir un discurso *queer*. En otras palabras, si estas estéticas son capaces de subvertir, cuestionar o al menos de confrontar las estructuras heterocentradas del *sentido común*.

Lo primero que llama la atención a quien se acerca al estudio del teatro oblicuo madrileño es el fuerte contraste observable entre el volumen de obras estrenadas y su representación en un circuito cerrado y eminentemente exiguo. Como caso particular puede traerse a colación la programación «Muestra-T en las artes escénicas» del año 2015, rama de la oferta cultural de las celebraciones estivales del Orgullo Gay. En apenas un mes fueron



estrenadas, dentro de dicha programación, catorce obras, pero la mayoría de ellas no ha tenido visibilidad ni circulación posterior a la festividad. Todas las obras de temática oblicua de nueva creación tienen en común, además, haberse estrenado en un número limitado de salas, siempre las mismas y todas ellas del circuito Off. Así pues, podemos hablar de la configuración de unos espacios predeterminados para el teatro de la diversidad sexual fuera de los cuales parece implanteable el montaje de este tipo de obras. Es especialmente reseñable la labor de Nave 73 como espacio alternativo que ha dado cabida a numerosas obras de temática *queer* (*Cliff*, de Alberto Conejero, o *Dextrocardiaco*, de Juan Arcones, entre otras), del mismo modo que la sala AZarte, ubicada en el corazón de Chueca, ha servido de trampolín a muchos dramaturgos y directores noveles que han deseado acercarse a la temática homoerótica en sus primeras producciones. La Puerta Estrecha, sita en el mismo triángulo dramático próximo a Embajadores que Nave 73, ha acogido, por ejemplo, *La nuit juste avant les fôrets*, de Bernard Marie Koltès, un impresionante texto escrito en la órbita de los suburbios homosexuales del París del Situacionismo. También Karpas Teatro, una pequeñísima sala del centro de Madrid ha acogido algunas obras oblicuas, como el caso de *De hombre a hombre*, del argentino Mariano Moro, un texto bien interesante en lo relativo a la construcción del personaje, próximo en su planteamiento a *El chico de la última fila* de Mayorga⁴. *Clímax*, de Paco Rodríguez, y su continuación, *Éxtasis*, se estrenaron en el Teatro Alfil, sala también independiente ubicada en el barrio de Malasaña. *S. Paradise*, obra de Paco Anaya, por poner un último ejemplo, se estrenó en el *Garaje Lumiere*, un pequeño teatro alternativo cerca de la madrileña estación de Delicias. Incluso cuando este tipo de obras salta a los circuitos comerciales, como en el caso de *La piedra oscura*, de Alberto Conejero, o el de *Las heridas del viento*, de

⁴ Capítulo aparte, de gran interés pero que excede los límites de este estudio, sería considerar las basculaciones supraterritoriales que se dan entre las obras de dramaturgos no españoles cuando son montadas en España. Un cotejo del montaje madrileño de *De hombre a hombre* con las puestas argentinas de otros textos *queer* de Mariano Moro, como *Eusebio Ramírez* (2012) sería un ejemplo de esta línea de trabajo.



Juan Carlos Rubio, lo hace a las salas pequeñas de los grandes teatros: la Sala de la Princesa del María Guerrero y la sala pequeña del Teatro Lara, respectivamente. Todo esto contribuye a que el público que accede a este tipo de espectáculos responda, en un nivel sociocrítico, a un tipo fijo muy delimitado: la pareja homosexual de mediana edad. Esto coincide con las estimaciones de Mira para el teatro angloamericano: el teatro de la diversidad sexual concita y concentra público de sexualidades no normativas. Pero esto también tiene consecuencias poco positivas vinculadas a la endogamia de dichos públicos y a la falta de visibilidad de estos espectáculos entre otros colectivos. A pesar de la efervescencia y de la riqueza de la oferta teatral oblicua de Madrid, esta sigue restringida a un circuito guetizado que se circunscribe en la propia esfera homosexual. Esto legitima y estandariza dicha esfera, e impide una *queerización* de otros segmentos sociales. Atendiendo a la geolocalización del circuito teatral *queer* en Madrid es imposible sostener que sus montajes puedan alcanzar objetivos contrasexuales, puesto que no llegan al público heteronormativo que debería ser interpelado para ese fin.

En segundo lugar, parece que el teatro oblicuo madrileño no ha logrado aún, salvo valiosas excepciones que nos encargaremos de tematizar más adelante, desasirse de las convenciones más tradicionales del género gay, tan estrictamente tipificadas por el cine norteamericano de los años 70 y por el propio contexto de la Movida madrileña. El Madrid actual sigue produciendo, en general, un teatro de la diversidad sexual fuertemente estereotipado en el que cuesta encontrar ejemplos de lo que Preciado llama «prácticas contrasexuales», entendidas estas como procedimientos discursivos que promuevan la abolición de las etiquetas sexuales y de género tradicionales al considerarlas únicamente un producto del neocapitalismo para castrar/controlar las infinitas posibilidades deseantes del cuerpo. Preciado toma esta idea directamente de Hocquenghem, quien afirma que «la sociedad capitalista fabrica la homosexualidad como produce lo proletario, suscitando a cada momento su propio límite. La homosexualidad es una fabricación del mundo normal» [2009: 23]. Teniendo en cuenta estas



nociones, creemos estar en condiciones de afirmar que la mayor parte del teatro gay producido en Madrid en estos últimos años ha entrado en el juego de estereotipos preasignados por la sociedad heterocentrada con el objetivo de *normalizar* o *rectificar* lo que de por sí debiera ser transversal e indefinido⁵. Procederemos ahora a presentar y a comentar brevemente algunos de los estereotipos más visitados por el teatro madrileño.

En primer lugar, puede apreciarse que la hipersexualización del homoerotismo es llevada al paroxismo de la pornotopía. Pornotopía es, siguiendo a Preciado, un modelo específico de heterotopía foucaultiana caracterizado por «su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio sexualidad, placer y tecnología» [2010:120]. Como cualquier heterotopía, las pornotopías son «“contra-espacios”, zonas de paso o reposo, lugares donde se suspenden las normas morales que rigen todo otro lugar» [2010: 119]. La ostensión y desrealización del cuerpo, junto con la imposición de un modelo único de belleza contribuyen a la suspensión de las nociones del *mundo exterior* y a convertir el montaje teatral de este sesgo en un modelo concreto de pornotopía descrito por Preciado, la *pornotopía localizada*. Un breve vistazo a la cartelería publicitaria de algunas de las obras homosexuales que ocupan nuestra atención bastará para comprobar que en todas aparecen desnudos insinuantes, composiciones provocativas o erotizadas y la presentación de un canon de belleza completamente pornotópico —todo cuerpo debe ser un cuerpo pornografiable, susceptible de entrar en el panóptico sexual de Play Boy—. Puede observarse cómo todos los carteles de *Una vida perfecta* (2013), escrita por Paco Rodríguez y dirigida por Alejandro Melero, contienen alguna alusión sexual y al menos un desnudo, y que lo mismo sucede con los de *El hombre del cuarto oscuro*, también de Rodríguez y estrenada en AZarte en octubre de 2014; lo mismo con los de *S*.

⁵ Es obligado advertir, no obstante, que esta conclusión provisional encierra el claro sesgo teórico de la contrasexualidad de Preciado. Desde la teoría *queer* tradicional no se entendería esta extenuante estereotipación como una claudicación ante el sistema *normal*, sino como un camino inevitable de afirmación y representación. Desde dicho enfoque, en resumen, se nos diría que aquello que no está estereotipado no es representable, luego no existe; por tanto, sin estereotipos *queer* volvería a imponerse la visión normativa.



Paradise, de Paco Anaya, estrenada en la sala AZarte en octubre de 2013; lo mismo con los cuatro de *Clímax* (2013), firmada por Melero, aún en cartel en el Teatro Alfil (Vid. Anexo I). Se sale de la tendencia la recientemente estrenada *Dextrocardiaco* (2015), en Nave 73, si bien el montaje de Juan Arcones, basado en su novela homónima, presenta una tríada de homosexuales muy bien definida y ciertamente pérfida en la que los amantes (Ventura Rodríguez y Álvaro Cea) constituyen un modelo de belleza pornotópico opuesto al de Brays Efe, quien, por el contrario, encarna el estereotipo de gay afeminado, cotilla e histriónico, aislado —incluso escenográficamente, por un sempiterno cenital que lo hace aparecer solo en escena comunicándose con su amigo *el guapo* exclusivamente a través del teléfono móvil— y que, por supuesto, no encuentra el amor ni el sexo en toda la obra.

En segundo lugar, el teatro *queer* suele acudir al expediente del conflicto de clase como principal *agón* de las relaciones eróticas. Así se presenta, entre otras, en *Una vida perfecta*, *Dextrocardiaco*, *El hombre del cuarto oscuro* o, en un sentido algo distinto, en *La piedra oscura* (2014). Creemos que en todos los casos se trata de una trasposición actualizadora de la pederastia griega, mediante la cual la asimetría entre el *erastés* y el *erómeno* —en Grecia derivada de la edad y de la sabiduría— se ve sustituida por una mera asimetría económica y acaso cultural entre el burgués y el *chico de barrio*, que debe ser, claro, mucho más masculino que el primero⁶. Tal como ha señalado Wyne R. Dynes, el modelo de hombre adulto con adolescente se ha exhibido como un modo de legitimar la conducta homoerótica, por lo que

⁶ Las razones por las que, tanto en el cine como en teatro homosexual, el amante de clase baja es más varonil parecen encerrar prejuicios de clase. Por un lado, la homofóbica y misógina asociación de lo varonil con el rol activo y el afeminamiento con el pasivo. Por otro, este afeminamiento se considera, tal como lo hacía la izquierda decimonónica, un defecto moral de las clases pudientes ociosas frente a la sana virilidad del obrero. El planteamiento, por tanto, no dista demasiado del que González Castillo esgrimía en *Los invertidos* en 1914. Esto prueba que bajo la representación *queer* pueden ocultarse presupuestos claramente homofóbicos que, por tanto, impiden cualquier clase de disidencia sexual.



parece natural que se haya actualizado mediante un trueque socioeconómico [1990: 420].

De forma correlativa a esta primera conflictividad —la asimetría social de los protagonistas—, suele aparecer un agotamiento del recurso trágico como vía catártica y, muchas veces, como *deus ex machina* de la trama. Esto volvería a contradecir una óptica contrasexual, pues, de acuerdo con Preciado, debería abandonarse ya la perspectiva victimista de «la homosexualidad edípica, culpable, avergonzada y miserable», para trascender a un plano más elevado en el que los *raritos* «cuestionan todas las formas de producción deseante» [Preciado 2009: 157-158]. Lejos de esta óptica, el teatro homosexual en Madrid ha venido introduciendo el elemento trágico incluso en obras de un marcado cariz cómico o naif. Dejando a un lado las obras indudablemente trágicas de contenido histórico —como *Cliff* (2015) o *La piedra oscura* (2013), ambas de Conejero—, o social —*Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, dramaturgia sobre poemas de José Manuel Lucía estrenada en el Teatro Fernán Gómez (2014)—, las obras de ambientación juvenil se entregan sin reservas a una tragicidad del todo impropio. En *Dextrocardiaco* el espectador asiste atónito a una conversación poco menos que apocalíptica en torno a un juego infantil llamado «Tragabolas» que parece evocar toda suerte de frustraciones irremediables en los protagonistas. En *Una vida perfecta*, obra con una línea argumental cotidiana y más bien anodina, se introduce *in extremis* la paliza policial a uno de los protagonistas en una manifestación que rodea el Congreso de los Diputados. La situación, tan innecesaria dramáticamente como cuestionable en el plano literario es, en cambio, elevada desde lo anecdótico hasta el mismísimo cartel, en el que de forma nuevamente inexplicable aparecen una calavera y varias manchas de sangre. Huelga decir que este tipo de procedimientos de extenuación trágica desembocan en un histrionismo no previsto por los directores ni pretendido por los autores de las obras.

En último lugar, y una vez más de forma correlativa al anterior elemento, encontramos que, frente a la victimización del homosexual-



hombre, se evidencia un fuerte componente misógino y lesbianóforo en las escasísimas obras centradas en mujeres o transexuales⁷. Es una lacra ya tradicional de la cultura *queer* la exclusión de las mujeres del estudio, aun cuando muchos de los auspiciadores que las dieron de mano —Sedgwick a la cabeza— fueron mujeres. Normalmente se aduce una cierta especificidad del discurso lésbico que demandaría la redacción de estudios propios que, en cambio, nunca llegan a realizarse. Este es el argumento de Enrique Álvarez para excluir a las mujeres de su magnífico estudio sobre el espacio homosexual de la poesía española del XX. Muy pocos han enfatizado, como Preciado, la necesidad de que la *teoría queer* sea más bien *teoría bollo*, puesto que la mujer es quien de verdad aglutina todos los odios de la sociedad patriarcal y heterocentrada: «No sé por qué continuamos tragándonos la versión de la historia que nos dice que la revolución homosexual la hicieron los gays. Rectifiquemos: la revolución homosexual la empezaron las lesbianas, las maricas afeminadas y las travestis —las únicas que necesitaban la revolución para sobrevivir—» [2009: 142]. De este modo, todo lo que es serio y trágico en el caso de los hombres pierde solemnidad si se trata de personajes femeninos, entrando de inmediato en la dinámica de la parodia. Esto explica que el espectáculo trans *Lovesick*, o *Cinco mujeres que comen tortilla*, dirigida por Chos con traducción de la obra de Linder y Hobgood a cargo de Almudena León y de la propia directora, por ejemplo, sean todas ellas obras con un marcado tono paródico o farsesco. En el desconcertante final de *Una vida perfecta* se relata una brutal escena de violencia de género —una mujer maltratada asesina a su marido agresor y posteriormente se suicida en presencia de sus hijos—; este acontecimiento solo suscita en la pareja gay protagonista la genial ocurrencia de adoptar a los huérfanos de semejante tragedia y alcanzar, así, la anhelada *vie en rose* que nos promete el título del montaje. La sola enunciación de este truculento episodio final basta

⁷ Este hecho permite consignar, una vez más, la supremacía del teatro *queer* latinoamericano con respecto al español. De las cinco obras que compendia Ezquiél Obregón en su antología *Teatro queer* de dramaturgos hispanoamericanos, cuatro están centradas en mujeres o transexuales.



para consignar la falta de sensibilidad pro-femenina de muchas de las propuestas *queer*. Lo cierto es que la mujer con una sexualidad no normativa debe superar no uno, sino dos espacios de marginalidad: el del heterosexismo y el del patriarcado, del que también participan los hombres homosexuales. Una de las pocas excepciones en este panorama la constituye la genial *Kassandra*, del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, estrenada en el bar-teatro María Pandora en 2014, y fue restrenada en el Espacio Labruc en abril de 2015. La obra de Blanco, que vivifica el mito clásico y lo traslada al siglo XXI mediante un discurso límite y ubicado en un espacio de extrañamiento y de extranjería —lingüística, sexual, social, histórica—, constituye uno de los ejemplos más altos de literatura trans en lengua castellana.

Propuestas contrasexuales: teatro y postteatro

En lo que respecta a la actitud que adopta el teatro *queer* madrileño con respecto al devenir teórico *oblicuo*, ya hemos podido comprobar que la mayoría de las obras sostienen una postura anterior a la más reciente teoría de la sexualidad líquida de Preciado, por lo que se centran en la exploración de la estructura del armario tal como Sedgwick la definió en los años 90, o en la configuración de una identidad sexual que debe afirmarse como etiqueta social, siguiendo la estela tanto de la butleriana performatividad de género como la de la tradición activista homosexual que arranca en los 70 —*I'm queer and I'm here*, podríamos resumirla—. Muy pocas, en cambio, asumen el cuestionamiento de estas nociones teóricas ya clásicas y se concentran en otras que vayan más allá de lo performativo y promuevan con Preciado una refundación sexual que comprometa a todos los «cuerpos parlantes» que antes eran llamados seres humanos:

El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas), como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico [Preciado, 2011: 21].



Esta nueva óptica no está exenta de peligros y, sobre todo, no está libre, al menos *a priori*, de sufrir el mismo proceso de absorción por parte de los mecanismos del sistema de poder. La estética post-gay abre un dilema si se canoniza como discurso, pues la afirmación de la diferencia y la ambigüedad corre el riesgo de convertirse en una nueva etiqueta, es decir, en una modalidad aislable en estrategias, procedimientos, temas e imágenes recurrentes, de tal modo que se pase de una estética voluntariamente rompedora a un *status quo* en el cual lo *queer* no sea más que otra de las expresiones estandarizadas y permisibles dentro del modelo de capitalismo cultural democrático posmoderno. Como señala Alberto Mira en su historia cultural de la homosexualidad española, *De Sodoma a Chueca*:

Los primeros años de la movida siguen punto por punto el modo de vida y la perspectiva ante una cotidianeidad y la sexualidad que se considera correlato de las formulaciones *queer*. Pasan los años y la movida, que había rechazado las etiquetas, se convierte a su vez en una etiqueta una suerte de marca de fábrica, que implica determinados comportamientos, determinadas ortodoxias [2007: 584-585].

Todas las obras de carácter juvenil que hemos comentado, escritas y dirigidas por dramaturgos jóvenes e interpretadas por actores cuyo proceso de maduración no puede considerarse concluido, son un ejemplo de esta visión *situada* u *orgullosa* de lo homosexual, mientras que el planteamiento contrasexual está soberbiamente trazado, por ejemplo, en la ya citada *Kassandra* o en *Las heridas del viento* (2013), uno de los textos de teatro *queer* más hermosos escritos después de *El público* de Lorca.

Las heridas del viento plantea una edípica o neorrulfiana búsqueda del padre por parte de un joven, Daniel, que ha encontrado en una caja rectangular, negra y cerrada con un candado —es decir, un *armario* metafórico— un conjunto de cartas de amor que un hombre escribió a su padre, ya muerto, durante largos años. El encuentro de dicho hombre, Juan, con el joven huérfano dará luz a todos los vericuetos de la tecnología tentacular del *closet*. La obra problematiza la asunción de que la realidad no



es sexualmente neutra, sino naturalmente, diríase gonádicamente, heterocentrada. El padre de Daniel, metódico hasta el delirio, es decir, *straight* en todo lo concerniente a su vida y a la de los suyos, solo dispuso de esa caja negra como elemento de distorsión, como renglón torcido —*queer*— en el que su hijo espera encontrar al menos unas gotas de autenticidad, de humanidad. Pero cuando Daniel descubre que las cartas que su padre envió a Juan solo son, en cambio, folios en blanco, queda patente que la estructura del armario es letal y que no deja resquicios a su escape: hasta el viento que agita las cartas silenciadas es capaz de torturar y herir, demostrando, en un sentido plenamente contrasexual, que los seres heteronormativos son, en realidad, *cuerpos heridos* y castrados, avergonzados e incapaces de explorar las infinitas posibilidades del placer. La propuesta escénica que pudo verse en el Teatro Lara reforzaba poderosamente el espacio de indeterminación del texto, puesto que el personaje de Juan estuvo encarnado por una espléndida Kiti Mánver. La obra comenzaba con Mánver vestida de mujer en una lenta y parsimoniosa escena de (des)travestismo en la que acaba convertida en Juan: la actriz (gonádicamente hembra) encarna un personaje masculino que va vestido de mujer, y ante el espectador la actriz-mujer (que es un hombre vestido de mujer) se desviste y aparece como un hombre. Como puede verse, la reflexión del director fue magistral en lo relativo a la construcción de un discurso autónomo y oblicuo con respecto a etiquetas previas.

Otra praxis escénica que, en nuestra opinión, ha asumido con éxito el marbete de la contrasexualidad es el montaje de Álex Rigola de *El público*, estrenado en otoño de 2015 en el Teatro de la Abadía, y que puso de manifiesto la extraordinaria modernidad del texto lorquiano, que se adelanta más de medio siglo a los teóricos. La teoría lorquiana del amor universal, planteada en la obra es bellamente explicitada por Rigola en su montaje. Los desnudos, el manejo del tempo dramático y de los vectores proxémicos, la extraordinaria expresividad con la que la danza y la música orlan la sublime loa del pastor bobo, sacándole todo su contenido *oscuro, oblicuo* a la luz prístina del *music hall*... Todo ello adquiere tintes de la revolución sexual que



Lorca deseaba y que, en fin, auspiciaría un nuevo concepto de humanidad y de humanismo, o poshumanismo, o antihumanismo.

Finalmente, desde lo que Lehmann llama manifestaciones postteatrales o posdramáticas, quisiéramos destacar la reflexión *queer* del artista interdisciplinar Abel Azcona, dejando para mejor ocasión la discusión acerca de la teatralidad de sus prácticas, que daría para largo comentario. Al menos tres *performances* de Azcona —*Intimacy*, *Voyeur* y *Zero Positivo*— han abordado el contenido homosexual desde una perspectiva no etiquetadora, en la que la reflexión de este arte conceptual se proyecta sobre el deseo, el placer y el cuerpo en toda su potencialidad erótica y afectiva, no restringida por la caracterización del signo identitario del encuentro sexual. *Voyeur* —proyecto en el que Azcona mantiene sexo con hombres que poseen algún tipo de vínculo con la industria sexual— se desarrolla exclusivamente desde un punto de vista masculino, pero el acto de contemplación del sexo se realiza bajo la condición previa del anonimato, incluso de los dos compañeros sexuales. En *Intimacy*, en cambio, los compañeros sexuales pueden conocerse e incluso estar emocionalmente vinculados, pero las barreras de género e identidad sexual, o rol sexual, o supremacía de la genitalidad y el orgasmo quedan estrictamente anuladas por la naturaleza convivial, poética y expectatorial —léase *teatral*— del encuentro.

Otros montajes postteatrales que hemos podido ver recientemente en Madrid han trabajado desde lugares similares. *John*, montaje de danza contemporánea de la compañía británica DV8 que pudo verse en Madrid en 2015, por ejemplo, conduce a la dimensión corporal centenares de experiencias erótico-afectivas de hombres recuperadas por el coreógrafo en un arduo proceso investigador. Dentro de la estética posporno más rompedora podría traerse a colación la performance del grupo Quimera Rosa *La violinista*, que viene representándose esporádicamente desde 2014. *La violinista* toma como referencias hipotextuales la obra teatral homónima de Jelinek y el universo postapocalíptico de *Blade Runner*, y las somete al tamiz de la estética pospornográfica (cuero, electroquímica, máscaras y otros



elementos de despersonalización, prácticas BDSM, etc.). Lo más innovador de esta inquietante propuesta es la incorporación de lo que Preciado denomina «dildotecnología» mediante el empleo de dispositivos de *body noise* que permiten convertir la carne sometida al placer sexual en un instrumento artístico musical: el dispositivo escénico pretende desarrollar un *concierto* orquestado por la *dominatrix* (la «violinista») a través de un sujeto-macho despersonalizado cuyo cuerpo está íntegramente atravesado por dispositivos que convierten el contacto físico en sonido.

A modo de conclusión

En conclusión, podemos decir que el teatro *queer* en Madrid vive un momento de gran vitalidad en el que se están consolidando y debatiendo nuevas formas de quehacer escénico. Aún se mantiene una convivencia polémica entre las perspectivas que leen la diversidad sexual desde un enfoque cultural identitario y aquellas otra que proponen la *queerización* integral de todos los sujetos mediante la abolición de toda normatividad sexual. Seguir la pista a este teatro nos permitirá, sin duda, pulsar la posición real de la sociedad española con respecto a la diversidad sexual, en cuanto que, como bien sabían los avezados ilustrados madrileños del siglo XVIII, el público de las artes escénicas es el mejor sextante para calibrar el rumbo de un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Enrique: *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- BABUSCIO, Jack: «Lo camp y la sensibilidad homosexual», en Archivos de la Filmoteca, 54, “La mirada homosexual”, 2006, pp. 143-169.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.
- CONEJERO, Alberto, *La piedra oscura*, Madrid, Antígona, 2015.



- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- _____, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- DYNES, R. Wynes, *Encyclopedia of Homosexuality*, vols. I y II, Londres, St. James, 1990.
- GONZÁLEZ CASTILLO, José, *Los invertidos*, Mónica Villa (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2015.
- HUERTA CALVO, Javier, «L'omosessualità come fantasia: dal *Teatro fantástico* di Jacinto Benavente a *El público* di Federico García Lorca», en Nicola Pasqualicchio (ed.), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 317-334.
- MELERO, Alejandro, *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid, Notorious, 2010.
- MIRA NOUSELLES, Alberto, *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Univesitat de València, 1994.
- _____, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, La Tempestad, 2002.
- _____, *De Sodoma a Chueca*, Barcelona, Madrid, Egales, 2007.
- _____, *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*, Barcelona/Madrid, Egales, 2008.
- OBREGÓN, Ezequiel, «Prólogo» a VVAA, Ezequiel Obregón (ed.), Buenos Aires, Colihue, 2013, pp. 5-13.
- PERAL VEGA, Emilio, *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, Londres, Támesis, 2015.
- PRECIADO, Beatriz & HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual (con Terror anal)*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2009.



_____, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.

_____, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.

RODRÍGUEZ, Félix, *Diccionario gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*, Madrid, Gredos, 2008.

RUBIO, Juan Carlos, *Las heridas del viento. Humo. Arizona*, Madrid, Fundamentos, 2009.

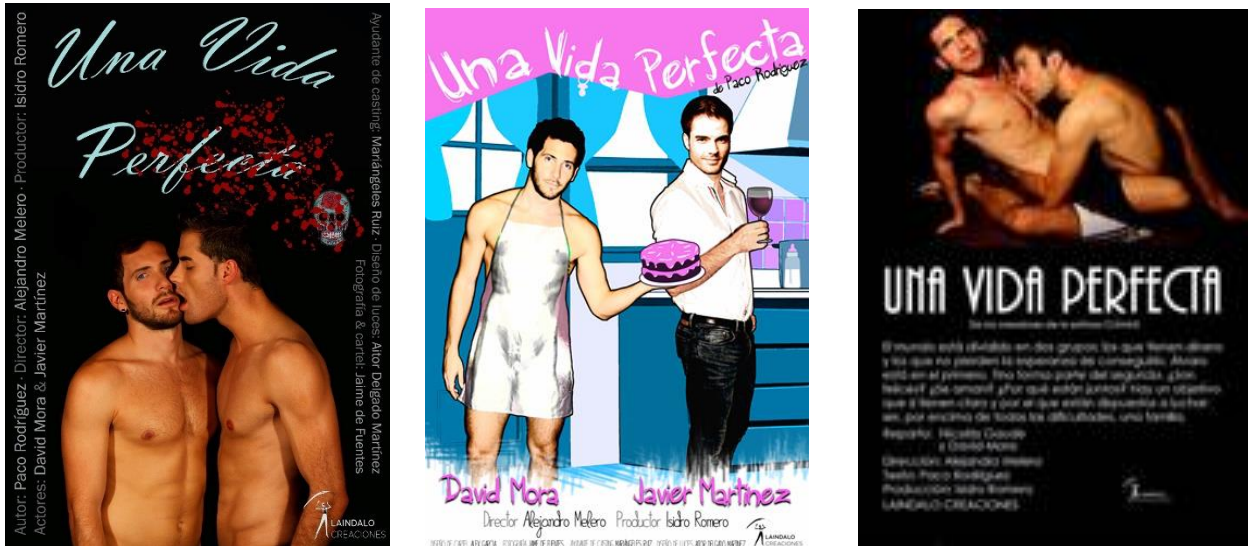
SEDWICK, Eve Kosofsky, *Epistemología del armario*, Teresa Bladé (tr.), Barcelona, La Tempestad, 1998.

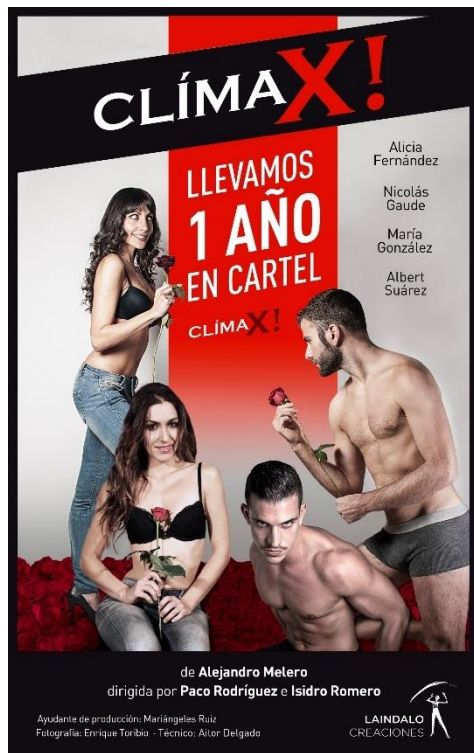
VILLA, Mónica, «Algunos datos históricos para poder contextualizar la obra», en José González Castillo, *Los invertidos*, Mónica Villa (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2015, pp. 13-29.

V.V.A.A, *Teatro Queer*, Ezequiel Obregón (ed.), Buenos Aires, Colihue, 2013.



ANEXO FOTOGRAFICO

1. Cartelería del montaje de *Una vida perfecta*2. Cartelería de *El hombre del cuarto oscuro*3. Cartelería de *S. Paraise*



4. Cartelería de *Clímax*



5. *La violinista* (Quimera Rosa, 2015)



6. *John* (DV8, 2015)

