

## Primer Capítulo: Marco Teórico.

### El teatro como agente social.

Desde la Grecia antigua el teatro ha sido un medio de expresión social. En aquellos tiempos funcionaba para hacer reflexionar a las personas sobre las conductas pertinentes de la época, dado que el destino y los dioses los iban a juzgar por sus acciones, o bien, utilizar la comedia para que, de un modo irreverente, formulara nuevos caminos al pensamiento social. Autores como Aristófanes y Sófocles usaron este medio para mover la conciencia humana a través de las acciones de sus personajes, y no sólo eso, se permitieron ejercer una crítica a las formas de gobierno. De esta manera, podemos entender que el teatro permite la ejecución de un mensaje o crítica para la audiencia, a través de una plástica creada en el escenario, ya sea desde el texto o la dirección.

Héctor Levy-Daniel en su artículo *Teatro. Sentido y Política*, menciona que la obra de teatro mantiene una relación directa con el contexto social en el que se desenvuelve, esta relación puede ser vista como una alimentación de factores pertenecientes a un sistema de fuerzas. El teatro puede ser un medio de entretenimiento, pero también un canal de diálogo directo al confrontar al público en el mismo momento en el que recibe el impacto, haciéndolo cuestionarse diversos motivos (2). En mi opinión el teatro es un hecho social<sup>1</sup> desde que necesita una congregación de personas para ser ejecutado, después integraría los elementos que Levy-Daniel dice; se necesitan tomar de la sociedad diferentes posturas y conocimientos para poder crear un diálogo que la enfrente y la motive a reflexionar sobre hechos determinados en el ejercicio comunitario. También se asume que los públicos le da connotaciones a hechos que se desarrollan en la escena, y por eso, al tener en cuenta el contexto social, nos adelantamos a ofrecer un camino de reflexión hacia nuestra propia postura.

La historiografía del teatro occidental se ha escrito teniendo como uno de sus ejes centrales la función social, que en cada momento ha desarrollado la escena, ya sea determinada hacia el fortalecimiento de una conciencia de grupo, al adoctrinamiento religioso o político, al reflejo crítico de las costumbres o al ofrecerse como un puro espectáculo de entretenimiento. Sin embargo, al mismo tiempo han surgido otros lenguajes artísticos y por ende también teatrales, cuya dimensión social resulta más difícil de entender, porque no pasa ya, o al menos no únicamente, por un reflejo más o menos crítico del medio que le rodea. (Cornago 71-72)

Hay que comprender también que el espacio comunitario juega con una dinámica de roles, por lo que el teatro, está inmerso en esta relación de estructuras<sup>ii</sup>. Así, desde un punto de vista social el hombre se convierte en un “actor social” interpretando diferentes y determinados roles. Un hombre puede ocupar el rol de padre, ser hijo al mismo tiempo, hermano y ocupar también un rol como abogado, un rol como jefe o como empleado. Un actor social es un sujeto estructurado a partir de una conciencia de identidad propia, portador de valores, poseedor de un cierto número de recursos que le permiten actuar en el seno de una sociedad con vistas a defender los intereses de los miembros que lo componen y/o de los individuos que representa, para dar respuesta a las necesidades identificadas como prioritarias desde su papel preestablecido.

Haciendo una unión de lo que he establecido, entiendo al teatro como un recurso social que permite el envío de mensajes, discursos y reflexiones a través de lo que se ve y se oye en la propuesta escénica. Pero también, el hombre establecido en su rol de “dramaturgo” o de “director” ocupa diversos puestos o diversas funciones en la

sociedad, y a su vez se convierte en un “creador”, construyendo un nuevo sistema que le permite ofrecer un hecho al grupo testigo del fenómeno teatral, que denominaré, “público”. Entonces en este punto, el hombre hace un círculo de representaciones constantes.

Particularizando este punto, se analizará la figura de Mart Crowley, autor de *The boys in the band*, en primer lugar ocupa el puesto de ser un hombre que vive en los 60s, sureño, en sus treintas, alcohólico, clase media, etc. Inmerso dentro de las estructuras sociales que caracterizan aquella década. Después ocupa lugares como miembro de agrupaciones teatrales, llegando a obtener el rol de “dramaturgo” y crear una obra que transporta el diálogo con el discurso más importante que maneja Crowley, el de ser homosexual, escribiendo la historia de ocho homosexuales que forman parte del sistema en el que Crowley se desarrolló.

## **Sociología del teatro**

Dice Miguel Beltrán Villalva que la teoría sociológica utiliza un rol o “papel social” para identificar las expectativas compartidas de conductas en la interacción social. “Esta metáfora teatral, o ‘dramatúrgica’, permite construir una noción de *homo sociologicus* con la que se pueden percibir ciertas regularidades sociales” (19). De esta manera, y por naturaleza humana, al teatro le es inherente una ejecución social constante. En ambos casos, el actor se ubica como sujeto colectivo, entre el individuo y el Estado; en dicho sentido, es generador de estrategias de acción (acciones sociales) que contribuyen a la gestión y transformación de la sociedad. Además de una manifestación artística que comunica su discurso a través de herramientas como

diálogo, gestos, escenografía, música y vestuario, entre otras, el teatro es un transformador social de conciencias.

La tarea del teatro, según Bertolt Brecht en *El pequeño Organón para el teatro*, consiste en contar la anécdota, el suceso, con claridad y precisión, haciendo verosímil el argumento, formado por el encadenamiento de acontecimientos, menciona “La tarea principal del teatro consiste en interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de los efectos de distanciamiento apropiados”. El público disfruta del placer de observar el comportamiento humano y sus consecuencias con sentido crítico y constructivo, imaginando otros comportamientos posibles diferentes al presentado; de este modo, el público interviene en el relato. A cada uno de los sucesos se le atribuye una estructura propia bien visible para el espectador. Para Brecht el hombre tiene una imagen del mundo y de la sociedad en que le ha tocado vivir distorsionada y contradictoria, poco precisa, y por tanto no puede dominar ni manejar la realidad; se encuentra inmerso en un orden establecido que cree que no puede modificar. El dramaturgo atribuye al actor en su teatro épico un papel fundamental para cumplir los objetivos que se propone: Representar libremente las distorsiones de la estructura social y generar en el espectador una actitud crítica que lo anime a intervenir en esa estructura para modificarla.

Si nos remontamos en una historia socio cultural del Teatro, podemos comprobar que uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral lo constituye la exposición de relaciones dialécticas entre lo colectivo (entendido este concepto como sociedad, público o sistema cultural) y lo individual (entendiendo este concepto como sujeto, espectador o *habitus* social). Las estructuras colectivas pueden encontrarse en el conjunto combinado de acciones teatrales (serie de acontecimientos escénicos y

conjunto de procesos y transformaciones visibles en escena que se organizan desde las representaciones colectivas sobre la temporalidad, la espacialidad y la dimensión simbólica de los artefactos teatrales). Dichas representaciones sólo guardan sentido cuando están en relación con los *habitus* sociales que caracterizan a una sociedad. El espectador, como sujeto histórico interprete de dichas acciones, decodifica las estructuras teatrales manifiestas no sólo por pertenecer al sistema cultural, sino también por lo profundo de la cohesión social del cual es partícipe. Estas relaciones entre acciones teatrales, sujeto y *habitus* social se encuentran legitimadas por diversas instituciones que le dan significado y que sostienen estructuras más complejas sobre las que descansa el sistema cultural. (Di Sarli, Radice, y Quintero 12)

Uno de los errores más frecuentes a la hora de analizar el hecho teatral desde una perspectiva sociológica, es establecer un vínculo causa / efecto entre el teatro y los factores sociales que lo contienen, sin embargo, el teatro no es un reflejo del modo social, sino una elaboración conceptual particular de un conjunto de aspectos que existen en una sociedad. Suele decirse que las artes no poseen en sí rasgos de relevancia que las compare a las ciencias. Dicha comparación no es significativa en lo relativo a la valoración de unas por sobre otras. La base del cuestionamiento radica más precisamente en el ámbito de su verificabilidad, quedando entonces las diversas conceptualizaciones producidas en una serie de consideraciones probables sobre un determinado objeto artístico estudiado o analizado. (Di Sarli, Radice, y Quintero 15)

Para el teórico teatral Marco De Marinis, el Teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social, el cual es significado de manera

específica en objetos y sujetos simbólicos cuyas características no siempre son estables. La materialización de dicha lectura particular traerá aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas, tanto desde el espectador como de otros autores y directores, que partiendo primero del estrato receptor, devienen luego en estrato productor de textos dramático-espectaculares. Por esta razón, la subjetividad del texto dramático impediría tomarlo como un documento histórico de primera magnitud, ya que si bien observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés. Asimismo, el autor considera la preeminencia de la función comunicativa del texto, el cual establece una vinculación semántica múltiple con el espectador, por encima de las particularidades del momento en que se produce. De esta forma, las cualidades del texto ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones particulares de aquellas. Versiones cuya recepción a su vez nunca es mecánica, directa o desprovista de matices individuales por parte del espectador. (54)

En lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, De Marinis reflexiona sobre lo vital del análisis de las condiciones de producción y de recepción del mismo. La indagación sobre la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático – escénicas utilizadas.
- b) La relación entre contenido dramático y cuadro social emergente.
- c) La función institucional del Teatro en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos. (55)

De esta manera, al tener presente que la construcción de una normativa para estudiar al teatro en el punto de vista de lo social, evoca un estudio complejo que debe de considerar una pluralidad de elementos y posibles dimensiones de abordaje. Cabe reflexionar, ante la problemática metodología/objeto, si es posible establecer una línea metodológica a partir de entender al objeto Teatro como una estructura textual compleja que vincula su dimensión estructural interna con la dimensión estructural externa que la atraviesa. Ahora bien, si centramos el problema en definir el objeto de estudio en tanto categoría específica de análisis, ¿cuáles serían los rasgos que otorgan al Teatro su especificidad como objeto de estudio? ¿La relación público-escena, la dimensión estética, la dimensión dramaturgica o la espectacular? (Di Sarli, Radice, y Quintero 20)

Fuera de los estudios de las artes escénicas, los conceptos de espectáculo, teatro social y teatralidad cultural han sido abordados por Guy Debord (perspectiva neo-marxista), Clifford Geertz (perspectiva antropológica), Jean Duvignaud, Georges Balandier y Néstor García Canclini (perspectivas socio-antropológicas). Todos estos estudios coinciden en ver la teatralidad como un dispositivo mediante el cual el poder se escenifica en la esfera pública para legitimarse.

En la presente investigación, se abordará *The boys in the band* como el vehículo de desarrollo de una minoría que necesitaba de una representación real, tanto en teatro como en el cine, que permitiera destacar una problemática de vida a través del sistema opresor en el que estaban inmersos. El estudio social en el teatro siempre será una instancia en constante desarrollo, pero eso no quita, que se pueda aplicar un estudio hacia un texto que se presentó como un refugio discursivo.

## **Hablemos de Homosexualidad.**

Identidad y cultura son conceptos afines y a la vez, complementarios. Cuando un grupo social se adjudica a sí mismo como distinto de los demás, es decir, cuando requiere definirse con una identidad específica y separada de otras, siente al mismo tiempo la necesidad de crear sus propios mecanismos de comprensión del mundo y aprehensión de sus propias interacciones: la cultura es selectiva y opera con base en una dinámica de inclusión/exclusión, así se define en función tanto de lo que excluye como de lo que incluye. Una de las funciones principales de lo que denomino “cultura” es la de clarificar el lugar de lo propio (la identidad, el nosotros) y el lugar de lo ajeno (la alteridad, el ellos). La identidad se sujeta del nivel cultural donde se desarrolla cualquier individuo, es en este sentido que podemos hablar de una “cultura homosexual” como el conjunto de simbolismos y maneras de significar que organizan la experiencia de las personas interpeladas por esta identidad, en oposición y en contraste con las identidades heteronormadas. (Moreno Esparza 3)

La cultura occidental se atrevió a reconocer que existía una homosexualidad hasta épocas muy recientes. Le costó admitir que existe otra persona a su lado que merece ser escuchada, poco a poco fue haciendo a un lado las leyes sociológicamente establecidas como “biológicas” que norman que un hombre tenga que ser emparejado obligatoriamente con una mujer y viceversa. Esa es una de las características principales del siglo XX, cuando ya comienza a reconocer que hay muchas formas de ejercer nuestra sexualidad y que conforme avanza el siglo XXI conocemos más y diferentes perspectivas, que siendo realmente sinceros, han sido inherentes al ser humano desde su existencia.



La homosexualidad, como un hecho natural y no social, siempre ha estado ahí, que socialmente haya sido un tema no mencionado es otra cuestión. Los griegos desarrollaron una consciencia pura hacia la belleza corpórea e intelectual y asentaron la cultura teatral como un espectáculo y enseñanza, pero sobre todo fueron más allá en cuanto a la expresión de su sexualidad. El debate de la homosexualidad y la sexualidad, en general, se ha ido desplazando durante la era moderna; antes del siglo XVII, la sexualidad era examinada y juzgada por la Iglesia, pero este campo se abrió a estudios filosóficos, científicos y hasta para ser agenda en cuestiones políticas. La homosexualidad, que a principios del siglo XIX era un asunto puramente moral y judicial, pasó a ser un tema médico y luego psicoanalítico. (Castañeda 34)

La historia de la homosexualidad ha experimentado diversas variaciones a lo largo del tiempo. En general, las culturas de la Antigüedad la juzgaron moralmente cuestionable. Egipcios y mesopotámicos la contemplaron con desdén mientras que para el pueblo de Israel se hallaba incluida en el listado de una serie de conductas indignas del pueblo de Dios que se extendían desde el adulterio a la zoofilia, pasando por el robo o la idolatría (Lev: 18, 22). No en vano, el Antiguo Testamento incluía entre los relatos más cargados de dramatismo el de la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gén: 13-14, 18 -19), cuyos habitantes habían sido castigados por Dios por practicar la homosexualidad.

Al usar los términos lesbiana, gay, bisexual y transgénero, se hace referencia a varios aspectos: la orientación sexual (lo que sentimos), el comportamiento sexual (lo que hacemos) y la identidad sexual (cómo nos autodefinimos). Para hablar sobre cómo Mart Crowley transporta su discurso sobre la homosexualidad a *The Boys in the band*,

hay que tener en claro cómo él vivió su homosexualidad. Muchos autores externalizan en sus obras sus múltiples miedos, fobias, tristezas y alegrías o sus más profundos deseos y es por eso que sostengo que la homosexualidad juega un papel determinante en sus obras. Aunque la estructura formal relate historias cotidianas, hay que detectar entre líneas las cuestiones simbólicas, referenciales y psicoanalíticas de lo que puede ser un grito de su vivencia.

Hay otra diferencia que es pertinente hacer, aparentemente imperceptible pero socialmente observable, existe una distinción entre ser *gay* y homosexual. La palabra "gay" indica una identidad sociopolítica afín a los íconos y acciones: marchas, arcoíris, etc. Mientras que el término "homosexual" aplica para un individuo que tiene afectos y relaciones con otra persona de su mismo sexo pero no encaja, necesariamente, con la identidad *gay*. También se encuentran los HSH que son los hombres que tienen encuentros sexuales con otros hombres pero no se definen a sí mismos como homosexuales ni gays. (González Pérez 97)

La homosexualidad en la literatura ha estudiado la genialidad de autores disidentes, y de otros no comprendidos en su tiempo, como Oscar Wilde, Safo, Virginia Woolf, Marcel Proust, Reinaldo Arenas, Arthur Rimbaud y Simone de Beauvoir. Estos autores escribieron dentro de sus textos algunos personajes que dejaban abierta la posibilidad de un personaje sexodiverso. Sin embargo, también algunos autores heterosexuales han escrito sobre una otredad, al incluir personajes con otras preferencias sexuales en sus historias y han entrado en estos estudios.

Si bien se han hecho investigaciones psicoanalíticas en la creación de los personajes, el estudio homosexual ha sido mayoritariamente trabajado por la sociología, la antropología, la psicología y hasta la medicina. Es durante el siglo XX que se realizan investigaciones en teatro y otros modelos discursivos como cuentos, poesías y novelas; también ha influido su presencia en los medios de comunicación masiva.

La búsqueda para entender los orígenes y comprender a la misma homosexualidad ha sustentado la creación de una llamada *teoría Queer*, que se basa principalmente en las repercusiones psicosociales, conductuales y formacionales, es decir, en la construcción de la identidad. La teoría *Queer* estudia el género que se afirma en la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas como el resultado de una construcción social, por lo que, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar en uno o varios papeles sexuales. Entender al “otro” ha sido uno de los paradigmas sociales que ha formulado el siglo XX, somos un conjunto de seres humanos que vivimos en lo que se ha dado en llamar esfera social y donde cada uno tiene en su interior, una diferente perspectiva de la que cada persona vive.

La razón por la cual se debe hablar de este tema es porque aún es importante que las personas comprendan y analicen el punto de vista de la persona que se tiene al lado; que se entienda que a pesar de que vivimos en un mundo pretendidamente homogéneo es bueno reconocer que existen otras perspectivas de vida.

### **Perspectivas culturales de la homosexualidad.**

No era común ver que se reconociera públicamente la homosexualidad antes del siglo XX. Era una conducta que se sabía, pero que era completamente mal vista.

Gradualmente se empezó a reconocer la existencia de una perspectiva de vida diferente.

La homosexualidad no es sólo una orientación sexual, ni una característica de la vida íntima, representa también una posición frente a la vida y a la sociedad. Los homosexuales han sido y siguen siendo una minoría discriminada y marginada. Aunque existe otro lado del ser homosexual, el cuál también puede consistir en pertenecer a cualquier estrato social, poder seguir cualquier religión y ser capaz de vivir en cualquier parte del mundo.

Como un principio básico, reconocemos que existen dos lineamientos que los humanos se supone debemos seguir: el ser hombres o mujeres, según el sexo físico. Sin embargo, no todo depende de lo que vemos físicamente, si no de lo que afectivamente sentimos. Está establecido desde que nacemos se implanta una educación según la genitalidad, a los niños se nos hace jugar con carritos o practicar algún deporte y que las mujeres deben jugar con muñecas y a los deberes de la casa. Posteriormente se condiciona al hombre de ser el proveedor de los recursos para la familia y las mujeres cuidadoras y protectoras de los hijos, la casa y las mascotas. Este es un modelo aprendido desde que el matriarcado fue sustituido por el modelo patriarcal de sociedad; Sin embargo, estas “estructuras sociales” se han ido transformando. La formación del género psicológico (el comportamiento que decidimos actuar) se forma a partir de la identidad que vamos forjando. El cuerpo físico nos distingue de ser hombres y mujeres, pero es el género lo que nos determina socialmente.

El comportamiento humano es tan vasto como errático, es tan oculto y misterioso que dejamos de ver que cada persona, cada ser humano ejerce una sexualidad diferente y sobre todo no es lo mismo ser gay hoy que haber sido gay muchísimos años atrás o lo que es más, no es lo mismo ser un homosexual latino a ser un homosexual musulmán. Además, el homosexual muchas veces no se desplaza por el mundo aceptando su identidad, si no que se oculta por miedo, rechazo y para evitar el qué dirán. Muchas personas practican actos homosexuales sin ser homosexuales, y otros dicen serlo sin que hayan tenido contacto con personas de su mismo sexo. Además, generalmente se asociaba la homosexualidad únicamente con el comportamiento sexual de las personas, omitiendo completamente la cuestión de la construcción identificadora.

Escribe Oscar Guasch en el prólogo del libro editado por Didier Eribon, *Identidades, reflexiones sobre la cuestión gay* que al hablar de identidad nos referimos a un proceso subjetivo y emocional que permite a las personas ubicarse en el mundo. Gracias a este “encontrarse” las personas desarrollan una seguridad para saber quiénes son, y a su vez, saber a dónde se dirigen. Sin embargo hay que tener una cosa en claro, el hecho de que la identidad depende del punto de vista de quien la siente. Hasta antes de los 60s los gays y lesbianas no tenían el poder de crear una identidad, no fue hasta que trabajaron por ella. Guasch define por identidad gay a la que surge como estrategia de defensa diseñada por las personas homosexuales para protegerse de la sociedad que les agrede. (9)

Para Irving Goffman existen dos categorías identitarias: la identidad real y la identidad virtual. La primera responde a los atributos que posee el individuo desde su nacimiento; mientras que la segunda alude a los atributos que el individuo va

construyendo y reafirmando a partir del grupo de personas que lo rodea (los espacios de identidad juvenil contribuyen a esta construcción). Los homosexuales son considerados como poseedores de una identidad virtual, de ahí que tengan que construirla a partir de los elementos que les proporciona su entorno: las personas, los espacios, los hechos y las situaciones, entre otras. (54)

Lo que convierte a un ser en homosexual aún está en debate, y es por eso que se debe evitar la caricaturización de estereotipos en las representaciones visuales de la misma. Ser homosexual no pone en tela de juicio el dejar de ser hombre o mujer. Todo está en lo psicológico y en la construcción genérica de las personas. En muchas culturas se maneja la idea de que la homosexualidad feminiza al hombre (Como en el caso de los Muxes, en Oaxaca) y en otras que lo vuelve más masculino (Las relaciones homoeróticas griegas que eran consideradas una conexión educacional). Hoy en día lo que está de moda es el aumento de la sensibilidad, emotividad e introversión, formados en nuevos estilos de vida que suprimen la búsqueda de un género para establecerse en una androginia que es visible en los *Emos*.

El heterosexual y los homosexuales han sido enseñados a poder vivir dentro de una cultura hegemónicamente heterosexual. El homosexual ha tenido que aprender a correlacionarse dentro de estos esquemas sociales y buscar un espacio para ejercer sus libertades y derechos como seres humanos, lo que hace que su vida sea todo un reto. Por ejemplo, desde pequeños se inculca cómo relacionarnos hombres y mujeres, cómo portarnos en una relación sentimental. Pero iniciar una relación homosexual es complicado, pues no se tiene el conocimiento o la normatividad de lo que se tiene que ser, hasta que poco a poco se va construyendo entre dos. Y es esta la normatividad que

muchos dramaturgos han captado (Liera, Villaurrutia, entre otros). Las parejas homosexuales tienen diferentes dinámicas, fases, problemas específicos, distintos a los de una pareja heterosexual.

Desde la revolución sexual y el movimiento de la liberación gay de los años 70 y los 80, han surgido en las sociedades actitudes más tolerantes hacia la homosexualidad; Actualmente, ya no se considera ni un crimen ni una enfermedad, y cada vez más homosexuales la aceptan en la vida pública como en la privada. Hoy en día, la homosexualidad toca a una gran mayoría de la población, porque nos obliga a confrontar ciertos temas que se han vuelto cruciales y muy problemáticos para todo el mundo.

### **Un breve recorrido histórico sobre el movimiento homosexual**

Explorando en el pasado histórico de la palabra “homosexual”, descubrimos que tiene una fecha muy precisa para su surgimiento. 1869, a mano de Karl-Maria Kertbeny, que como activista temprano de derechos humanos, buscaba protestar contra las leyes anti-sodomía de Prusia mediante información científica, médica, y fue popularizada en 1886 por el científico Krafft-Ebing. La palabra se compone de una raíz griega, *homos* (mismo) y latín medieval *sexualis*. Con el tiempo, sin embargo, este término que buscaba en realidad una defensa de la práctica se convirtió en un peso enorme, en el recuerdo de que era clasificada como una patología. Aquí es donde se extiende la densidad semántica del término. Este primer momento médico ofreció de inmediato la

posibilidad de dejar de ser discriminado, pero en poco tiempo fue absorbido por el discurso dominante, y así, entonces, la homosexualidad se convirtió en una enfermedad. (“Sólo la homosexualidad se estudia” 1)

A la mayoría nos parecería que la oposición heterosexual/homosexual es una oposición obvia, natural, y que nacieron de la mano. No es así; la “heterosexualidad” como concepto surgió más tarde que la “homosexualidad”. “Heterosexual” es todo lo que no es “homosexual”, es la posición que no puede ser cuestionada, pero la que menos definiciones posee, la que menos respuestas se da a sí misma, en la que no forma ninguna densidad: se ve a sí misma como clara y transparente. Un concepto se forma en relaciones de exclusión de otros, y uno como éste debe descargar todo cuestionamiento en otro concepto para poder funcionar, para fortalecerse. Y en la homosexualidad se descargó toda una variedad de culpas, crímenes, miedos, y toda la ignorancia (culpable o no) sobre la propia sexualidad y la dinámica social. Como afirma David Halperin, el homosexual es “*una criatura contradictoria e imposible*” como construcción del discurso heterosexista, puesto que es a la vez: un inadaptado social, un monstruo raro antinatural, un ser que representa un fracaso de la moral y un perverso sexual (1)

En la segunda mitad del siglo XIX la sodomía era considerada un delito en la mayoría de los países occidentales y sus colonias, sólo estaba despenalizada en los países que habían seguido el ejemplo del código penal francés que había considerado delitos sola mente aquellos comportamientos que perjudicaran a un tercero, en Europa estas excepciones fueron además de Francia, España, Bélgica, Luxemburgo, Países Bajos, Portugal, Italia y Baviera (antes de la formación del imperio alemán), y en América Brasil, México, Guatemala y Argentina.



La "Homosexualidad" aparece en los escritos de sexólogos y psiquiatras de finales del siglo XIX y principios del XX, entre otros, de Sigmund Freud quien lo definió como el resultado de un conflicto durante el desarrollo de la identidad sexual en el que el varón se identifica con el sexo femenino y empieza a sentir atracción por otros hombres muy masculinos. En algunos estudios con animales se ha demostrado que la administración de hormonas o modificaciones de sus cifras pueden producir variaciones en la conducta sexual adulta, posibilitándose a una conducta homosexual. Sin embargo, hoy en día, no hay elementos para establecer un origen genético, esto es, el ser humano no hereda la posibilidad de responder en forma preferente a unos estímulos u otros. Dentro de este enfoque se afirma que la homosexualidad es biológica, congénita y natural, es decir, es un rasgo biológico que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas.

En 1973 la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) decidió eliminar la homosexualidad del Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales (DSM) y exhortó a rechazar toda legislación o medida discriminatoria contra gays y lesbianas, pero no fue hasta 1990 que La Organización Mundial de la Salud (OMS) retiró la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales. En las décadas de los sesentas y setentas se vivieron diversas transformaciones sociales a partir de lo que los jóvenes necesitaban vivir. En Estados Unidos se consolidaba la nueva izquierda, el movimiento civil, y eran constantes las manifestaciones de rechazo a la guerra de Vietnam. En medio de estos acontecimientos comienzan a surgir brotes de inconformidad entre los homosexuales politizados, en abril de 1969 en la ciudad de San Francisco grupos de gays y lesbianas protestan durante varias semanas despidos de trabajadores por afrontar

su sexualidad, además, fue un año decisivo para la creación de un movimiento homosexual: Ese año lo ocurrido en el bar de Stonewell marcó una nueva etapa de diálogo e inclusión.

En aquel bar de Nueva York, un 27 de junio de 1969, la policía desalojó a travestis y homosexuales del lugar, provocando que los expulsados respondieran a la policía con piedras, latas y botellas. La trifulca culminó con un incendio el bar. A partir de ese año empezó la organización de homosexuales; el feminismo, los movimientos de derechos civiles y la liberación de la sexualidad inspiraron a que esta agrupación tomara fuerza. Desde entonces se celebra cada año “El día o marcha del orgullo gay”. En México, estos movimientos de consciencia tardaron algunos años en llegar, ya para 1971 comenzaba el movimiento de manera dispersa y desorganizada, dentro de la izquierda mexicana. (Peralta 181)

Estos sucesos influyeron en gran medida en los trabajos que realizaban algunos grupos mexicanos; entre 1970 y 1972 se comienzan a tener las primeras reuniones de emancipación gay en las cuales se discutía y debatían escritos que provenían de Nueva York y Londres, así como alentaron un incipiente activismo, las marchas no contaban con mucha gente dispuesta a salir y exigir sus derechos. Es hasta épocas muy recientes en las que la congregación cada vez suma más adeptos.

Además de un intenso activismo político, el movimiento gay en México está marcado por un interesante activismo cultural. Desde muy temprano, entre sus figuras más destacadas se cuenta con intelectuales y artistas que “salen del clóset” o se solidarizan con la causa con la publicación de obras cuyo tema central es la

homosexualidad. De esta forma, el teatro, el cine, la literatura, las artes plásticas y hasta la música empiezan a desarrollar esta faceta con una intención paralela: la reforma sexual —es decir, el reconocimiento por parte del estado y la sociedad de la ciudadanía homosexual— junto con planteamientos estéticos y retos formales que querían poner en jaque a las academias artísticas. El teatro fue uno de los principales foros en que se manifestó la importancia de la creación cultural en la consolidación de las identidades. (Moreno Esparza 4 –xx)

El siglo XXI entra con cierta aceptación hacia la homosexualidad, consecuencia de los años del destape sexual que comenzó con el movimiento de amor de los hippies, en la segunda mitad del siglo XX y la revuelta de Stonewall, en Nueva York, exigiendo la protección de los derechos civiles de los que sexual- mente son considerados distintos a los heterosexuales. Sin embargo, no todo es apertura; actualmente, en muchos países la homosexualidad sigue siendo penalizada, basta con ver lo que sucede en los países árabes, como Irán, donde los hombres son ahorcados por mantener relaciones sexuales homosexuales. (Monge Rafulls 109 – 110)

Tan sólo unas semanas más tarde, se fundó en Nueva York el Frente de Liberación Gay (GLF). La elección de su nombre se explica por la cercanía ideológica con las luchas anti-imperialistas en Vietnam y Argelia. A final de año, el GLF ya contaba con grupos en ciudades y universidades por todo el país. En poco tiempo surgieron organizaciones similares en Canadá, Francia, Reino Unido, Bélgica, Países Bajos, México, Argentina, Australia y Nueva Zelanda. Y no tardaron en aparecer otros grupos con los mismos objetivos en los demás países de mundo. Con objeto de conmemorar el primer aniversario de la revuelta de Stonewall, el GLF organizó una

manifestación pacífica desde Greenwich Village hasta Central Park, a la que acudieron entre 5.000 y 10.000 hombres y mujeres. Desde entonces y hasta hoy, la mayor parte de las festividades del Orgullo gay se celebran durante el mes de junio.

Hay una tremenda dicotomía en la cultura moderna respecto de la homosexualidad. Por una parte, la mayoría de los políticos liberales apoyan las leyes que brindan soporte a la comunidad gay, si no en la práctica, al menos en teoría. Hay una aceptación creciente de la homosexualidad y hay un gran giro en la educación que muestra a la homosexualidad como un estilo de vida válido. Aunque, por su parte, la mayoría de los activistas homosexuales niegan que la homosexualidad sea una alternativa, pues creen que la preferencia sexual no es algo que se elige.

Como contestación al aumento de la aceptación oficial, y debido a la histeria por el SIDA, hay un número creciente de crímenes de odio contra los homosexuales. Ni el gobierno, ni la iglesia autorizan oficialmente el abuso físico, pero existen individuos y grupos que han tomado en sus propias manos la persecución de los homosexuales. Se ve a menudo como algunos hombres son golpeados por la percepción de que son *gays*. Esta crueldad incluye la tortura y la muerte.

En la mayor parte de Europa y América se ha conseguido la despenalización de la homosexualidad, no sin dificultades ya que en países democráticos como en EE.UU tuvo que ser el tribunal Supremo el que derogara las leyes de sodomía que persistían en 2003. La siguiente reivindicación de los colectivos en los finales del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, además de luchar por la despenalización de las prácticas homosexuales en el resto del mundo, ha sido conseguir el reconocimiento de las uniones

civiles y el matrimonio entre personas del mismo sexo para equiparar los derechos de las parejas homosexuales al del resto de los ciudadanos en materias tan comunes como herencia, acceso a la seguridad social del compañero, beneficios fiscales, etc.

El primer estado del mundo en legalizar los matrimonios homosexuales fueron los Países Bajos en 2001, produciéndose el primer matrimonio en el ayuntamiento Ámsterdam el 1 de abril de ese mismo año. Siguieron a Holanda en reconocer los matrimonios homosexuales Bélgica (2003), España (2005), Canadá (2005), Sudáfrica (2006), Noruega (2009) y Suecia (2009). Además de seis estados de los Estados Unidos.

### **Teoría *Queer*.**

La homosexualidad puede estudiarse desde muchas disciplinas. Numerosos estudios relativos a este tema están presentes en diferentes áreas de conocimiento como antropología, psicología, historia, literatura y arte, o bien de carácter multidisciplinario. En las últimas décadas, las reflexiones y movimientos en torno a la constitución del sujeto y el reconocimiento de las diferencias sexuales, han marcado el mundo político, académico y cultural.

La historia del arte está atravesada por lo anormal, lo desviado y lo grotesco, etc. Muchos fenómenos artísticos han permitido ubicarse a contracorriente de las tendencias dominantes de las artes escénicas y visuales, y al elegir siempre posturas contestatarias o subversivas; es por eso que el arte también ha sido una herramienta de diálogo entre las minorías y las hegemonías. Dentro de estas divergencias artísticas la otredad

encuentra un vehículo en el que transporta sus mismas diferencias y las explota como medio de inclusión a una cultura, como menciona David William Foster, empoderada por un patriarcado heterosexual. (29)

Aunque fueron los textos de Judith Butler *Gender Trouble* y *Bodies that matter* los que vinieron a fundamentar la Teoría *Queer*, se dice que la pionera en escribir al respecto fue Teresa de Lauretis al introducir en 1989 el término *queer* en su libro *Differenza e Indifferenza sessuale* (Diferencia e Indiferencia sexual) para englobar todas las cuestiones que abarcaban lo femenino y sumando la masculinidad, la raza, la clase y la homosexualidad. Ampliando los estudios feministas, gays y lesbianos. (Zapata 1)

La teoría *queer* potencializó el reciente análisis de las homosexualidades, lo *queer* es una crítica a la héteronormatividad<sup>iii</sup>, una estrategia que plantea un discurso alternativo a las diversas prácticas de género. Su impulso deconstructivo pone al descubierto la arbitrariedad de la oposición binaria “heterosexual”/ “homosexual”, por lo tanto, de lo que es “normal” y “anormal”. Al final de cuentas, el término *queer* es un concepto muy relativo, pero, que engloba más que un contexto, un sistema social que siempre ha estado presente a la par de lo cotidiano. El vocablo *queer* carece de un sinónimo concreto en el español.

Delimitar lo *queer* es imposible ya que esta teoría no es clara debido a la ambigüedad de su objeto de estudio; sin embargo, a la hora de realizar una metodología sobre los paradigmas de la otredad es una herramienta vital. Han aumentado estos estudios no sólo en referencia a una sociología sino también en su representación artística. Lo *queer* tiene una relación simbólica con el arte ya que es un canal de

expresión usado como protesta y liberación. No es de extrañar que existan pintores que transgredan las representaciones sociales: El caso de Julio Galán, un pintor surrealista mexicano, es un ejemplo interesante. Utilizar lo *queer* sumado a los simbolismos mexicanos le dio una clara voz en defensa de un discurso homoerótico y transgresor.

### *Performance*

En el artículo “La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas” de Carlos Fonseca Hernández se retoman las investigaciones de Judith Butler relacionadas con sus publicaciones (antes mencionadas) sobre la teoría *queer*. Lo que Fonseca retoma es que el género, según Butler, denomina *el performance* como “la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada”. Bajo esta visión, los comportamientos tan criticados como el amaneramiento de algunos gays, transexuales o las relaciones lésbicas con su imitación particular del género, revelan, según Butler, la estructura imitativa propia del género. Los estudios de género han sido emparentados con la teoría *queer* al discutir identidades (mujeres en el primer caso, gays y lesbianas en otro), reformulando nuevos procesos de identificación y diferenciación en torno a la sexualidad. (Fonseca Hernández 4)

Este *performance* que Butler acuña propicia también un acercamiento a una aparente teatralidad en el ejercicio de la sexualidad, retomando la idea del rol social. Sin embargo, no se consideraría un pretender ser sino un proceso identificatorio en el que los seres humanos disidentes se sienten de acuerdo. Concuero en que existe un proceso de creación para sustentar un estilo de vida, una construcción identitaria que se da de forma personal. La *performance*, en su contexto artístico, posee personajes que actúan

con mayor o menor realismo estético, sin embargo, en la *performatividad* el sujeto no actúa, sino que es actuado.

Antes que una *performance*, el género sería performativo. Esta diferencia entre pensar al género como una *performance* y pensar en la dimensión preformativa del género no es trivial. Decir que el género es una performance no es del todo incorrecto, si por ello entendemos que el género es, en efecto, una actuación, un hacer, y no un atributo con el que contarían los sujetos aun antes de su “estar actuando”. Sin embargo, en la medida en que este performar o actuar el género no consiste en una actuación aislada, “un acto” que podamos separar y distinguir en su singular ocurrencia, la idea de performance puede resultar equívoca. (Subsay 6)

La actuación que podamos encarnar con respecto al género estará signada siempre por un sistema de recompensas y castigos. La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia. En la performatividad del género, el sujeto no es el dueño de su género, y no realiza simplemente la “performance” que más le satisface, sino que se ve obligado a “actuar” el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima o sanciona y excluye. En esta tensión, la actuación del género que una deviene es el efecto de una negociación con esta normativa. (Subsay 6)

**Lo queer en el teatro. ¿Teatro Gay o Teatro de Temática Homosexual?**



Como se ha mencionado en bloques anteriores, el término *queer* es múltiple y con significaciones casi infinitas, lo cual permite que pueda contener a través de posibilidades todo lo que ha sido excluido, ridiculizado y oprimido (tal y como la opresión es definida por Boal) por diferentes connotaciones sexuales y comportamentales. Es también un medio de expresión que también permite, dentro del mismo *performance* que Judith Butler define, un ejercicio muy cercano a la teatralidad a través de la imposición de un personaje creado por contrahegemonía del sistema en el que nos desenvolvemos como sociedad. Este término envuelve todo lo relacionado con el sexo, pero sobre todo, con la sexualidad, el género, la raza y la clase, y todos los demás términos que se desfasan de una taxonomía. (McNulty 12)

Establecer una teoría *queer* en una crítica teatral es ampliar una gama de espectro con infinidad de propuestas, que proponen, congruentemente, salir de temáticas en las que se representa un marco heteronormativo. Como críticos y espectadores tenemos que ampliar nuestros horizontes receptivos y aceptar la propuesta que estamos viendo como lo que se nos ofrece, algo alternativo, diferente y confrontativo (en muchos casos). No sólo son representaciones de una homosexualidad, bisexualidad, transexualidad o hasta una pansexualidad, sino es también ver papeles femeninos interpretados por hombres, pero que plantean seguir siendo femeninos, como por ejemplo la propuesta de “Las Criadas” de Jean Genet, recientemente montada por Marco Polo Rodríguez, Amancio Orta y Enrique Escalera. Este montaje propone una mirada *queer* a un texto idealmente heteronormado.

Muchos de los dramas escritos desde los setentas hasta los noventas han servido como un modelo correctivo, para modificar los pensamientos homófobos de la época.

Esto lo narra Rob Epstein en su documental *The Celluloid closet* (1995). Buscando una dialéctica de la representación y una tolerancia social, Epstein define que el teatro y el cine se han defendido contra quimeras que han venido a confrontar la revolución LGBTTI. Ya para los noventas, académicos y teóricos comienzan a sustentar los estudios *queer* en las representaciones artísticas y mediáticas, criticando las representaciones estereotipadas que mostraban una visión negativa, que establecía que la homofobia es uno de los principales problemas dentro de la crítica literaria gay y lesbica. Estos académicos también reforzaron las posturas en materia social, psicológica y política. (McNulty 14)

Hay que tener en cuenta que mantener las fronteras en lo *queer* es imposible, así las representaciones de esta materia se vuelven muy numerosas, lo que ha conllevado una representación que englobe diferentes participaciones tribales. Lo *queer* está inmerso en la modernidad, pero se diversificó al entrar en contacto con la postmodernidad (Escudero 246). Así podemos encontrar un sin número de escritos ficcionales, teatrales y no ficcionales de personajes que no conocen estas fronteras. Ahora se abordan temas conflictivos y «tabuizados», como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad. Sin pantallas protectoras ni velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta.

Una referencia necesaria, es el caso de la antiheroína de moda, Lisbeth Salander, personaje de la saga *Millenium* de Stieg Larsson y popularizada por dos diferentes versiones cinematográficas con diferentes interpretaciones de la protagonista. En su versión sueca, retratada por Noomi Rapace y en la versión americana por Rooney Mara, Lisbeth Salander es una figura contrahegemónica en un sistema machista y misógino,

donde su bisexualidad está hermanado, con su vestidura disidente, y el pasado que la hace ser un persona alejada de lo correcto y estable, la vuelve una figura temerosa y a la vez contestataria. Ella como figura *queer* embona con una grupalidad dark, una posición privilegiada por su talento cibernético, una mujer maltratada por su pasado, vengativa y segura, pero al mismo tiempo coolaborativa cuando encuentra una conexión con Mikael Bloomkvist. Ella es un ser que responde a un género femenino con una orientación ambigua, tiene conductas bisexuales pero no se identifica como tal, sólo ejerce libremente su sexualidad. (Larsson 1-538)

Se necesita enfatizar que lo *queer* en el teatro, no está limitado a obras que traten explícitamente problemáticas gay o lésbicas. Es verdad, que tiene que existir una provocación, muchas veces más intelectual que estética, pero una referencia explícita no es requerida. (McNulty 19).

Se suele reconocer que una de las primeras obras en mostrar la homosexualidad como una sombra es *The Children's Hour* (1934) donde se condenaba la condición lésbica. Esta obra escrita por Lillian Hellman causó escándalo y escozor dentro de la sociedad conservadora estadounidense al cuestionar la sexualidad de dos maestras de una escuela para señoritas. En 1961 se llevó una adaptación filmica esterilizada por Shirley MacLaine y Audrey Hepburn; y recientemente, en West End (Londres), se realizó un *revival* (nueva versión) protagonizada por Keira Nightley y Elisabeth Moss. (Pollack 2)

Sin embargo antes de hacer un estudio más a fondo de la homosexualidad en el teatro tenemos que definir si existe o no el teatro gay, o si es, un teatro representando

una temática homosexual. Una de las primeras antologías de teatro homosexual fue editado por el dramaturgo William Hoffman, autor de *As If*, una de las primeras obras que representan el VIH. En esta antología llamada *Gays plays: The First Collection* (1979) menciona que el teatro toma una figura representativa dentro de los derechos de la liberación gay y lésbica y sirvió para documentar estilos de vida y comunicar varios conflictos de la plataforma social y mimetizarlos en la ficción, además de que fue un símbolo de reunión o de asamblea. Hoffman define al “teatro gay” como “un drama que se centra en la figura o figuras homosexuales, o dónde la homosexualidad es un tema principal y no necesariamente escrito por un homosexual ni para un público homosexual”. Para Hoffman un “teatro gay” es necesario para llamar una atención al heterosexual que odia, teme y es ignorante ante la otredad. Otra postura sobre la denominación “teatro gay” es la del dramaturgo Richard Hall quién formuló una poética sobre el escenario teatral gay en el que este espacio se convierte en una ventana hacia la comunidad LGBT. Estos modos de pensar vienen a definir la participación de una figura gay en el arte. (McNulty, 13)

También otro punto de vista, el cual me comenzó a generar esta necesidad por identificar si es un “teatro gay” o un teatro de temática homosexual fue Pedro Monge Rafalls en su artículo “Notas incompletas sobre un teatro desconocido” publicado en la revista OLLANTAY (en el cual hace referencia a *The boys in the band* en su definición de “teatro gay”). Cito:

El teatro gay [el estadounidense] comienza a tomar fuerza cuando en 1968 *The Boys in the Band* de Mart Crowley (1935) irrumpe trayendo una mirada tragicómica sobre un grupo de maricas. En años posteriores a la obra de Crowley surgió un movimiento de teatro gay, escrito, dirigido y producido por homosexuales, puesto en escena especialmente para un público de la misma tendencia sexual. El fenómeno fue una respuesta al rechazo que sufría la comunidad por la sociedad dominante. La evolución no se hizo esperar, pues

artísticamente es difícil aceptar una postura conceptual o estilística excluyente, establecedora de una frontera limitativa en lo concerniente a la construcción de formas dramáticas como fue en este caso del teatro gay. La reacción de apertura dio lugar al teatro de tema homosexual, donde se tratan situaciones relacionadas con la homosexualidad de una forma determinante para la obra; o en su defecto, tiene uno o más personajes cuya orientación sexual es esencial para la exposición de la situación y, naturalmente, concluyente para la acción, pero accesible a todos los públicos y artistas. Debemos tener claro que más allá de peculiaridades específicas, la repercusión está en lo trascendental de la trama, en la credibilidad del complejo dramático que se presenta y en la creación de personajes humanos que logren trascender. Cuando esto sucede, se va más allá de la identidad del dramaturgo y/o la pieza; dejando de ser latinoamericana, angloamericana, europea, negra, feminista u homosexual, para convertirse en una buena obra de teatro. (Monge Rafalls, 111-112)

Esta disertación generó una ruptura personal sobre los términos y se incrementó cuando leí la entrevista a un joven realizador de cine mexicano llamado Julio Geiger, dentro de un festival de cine gay en México, donde rechaza el término de la existencia de “cine gay” porque es encasillarlo en algo que no debería ser. Menciona que si es de temática homosexual va a seguir siendo cine, si es que tiene niveles establecidos y calidad tiene fuerza suficiente para sobresalir de un estigma denominativo, clasificarlo en un solo género es no permitir su ejecución en diferentes géneros como un melodrama, una historia de ciencia ficción, por lo que propone llamarlo de temática homosexual o una cinta con personajes homosexuales representados. (Anodis.com en referencia a Cine Gay parte 3, 1)

Este pensamiento sobre cine me hace pensar en nuestro medio teatral; Estoy en contra de denominar “teatro gay” a un fenómeno de representación dramático que se enfoque en personas con diferente orientación sexual, porque de igual manera, se tiende a encasillarlo en una estructura que hace que sea imposible su ejecución en cualquier

género dramático. La representación de la homosexualidad en el teatro ha servido para retratar la cotidianidad de la temática en diversos géneros dramáticos que van desde comedias, musicales y dramas que terminan en tragedia; uno de los géneros en los que la temática homosexual se ha desarrollado es en el melodrama y en algunos casos, la tragicomedia ha sido también marco de una historia *queer*. También se debe dejar en claro que no todas las obras en las que aparecen personajes *queer* tienen que ser considerados dentro de una temática homosexual, pues en muchas ocasiones las historias no reflejan la pugna por los derechos de este colectivo.

Monge Rafulls menciona en su artículo ya referenciado que el teatro de temática homosexual no ha alcanzado la apropiada madurez artística ni ha sido fácil de analizar debido, entre otras cosas, a lo poco que se presentan estas obras en escena y a los escasos estudios académicos que encaran el tema (112). El teatro de temática homosexual se ha mantenido al margen dentro de las magnánimas propuestas comerciales y se ha constituido de una forma más artesanal, pequeña, y por lo tanto, no ha desarrollado una madurez narrativa, salvo claro, pequeñas excepciones. Además muchas propuestas desafían completamente los niveles de análisis semánticos y simbólicos por su capacidad de reto contra hegemónico. (112)

Tampoco se puede ignorar a los escritores y artistas que prefieren no tocar el tema para no ser encasillados como homosexuales. Otros, presa de este temor, tratan de apartarse del problema, cuando lo tocan. Paradójicamente, lo mismo sucede con los autores *progresistas* que amagan con escandalizar la tolerancia a través de relaciones homosexuales complicadas. Los dos últimos grupos escriben obras descuidadas, sin profundizar en la realidad de la trama y/o en la psicología de los personajes. Son obras con escasa aportación a la escena y por eso nos llevan al encasillamiento falso dentro de un “no verdadero teatro homosexual (Monge Rafulls 112)

Para este artículo Rafullls mantuvo contacto electrónico con el crítico y dramaturgo mexicano Gonzalo Valdés Medellín el cual le comentó que: “aún cuando ha sido reincidente el tema, en general, el teatro de corte gay se ha mostrado vacuo, superficial y arriesga poco como propuesta de vanguardia, salvo casos excepcionales”. Las dos causas principales de este silencio escénico son: el miedo de muchos dramaturgos, productores y directores de acercarse al tema; La segunda es la desconfianza del público heterosexual frente a un enfoque humano que no entiende bien, aunque la forma artística reúna calidad. (Monge Rafullls 112)

Monge Rafullls habla del teatro de temática homosexual latinoamericano como la necesidad de hacer una representación solidaria, abordando la soledad humana o las relaciones homosexuales con la dinámica de las relaciones familiares, el amor y la amistad, la soledad y la promiscuidad que giran en torno a los personajes homosexuales. Hay una reacción frente a la enseñanza de la sociedad y la religión, prejuiciadas por siglos. Los personajes homosexuales son humanos, la ironía es notoria y funciona como un arma de doble filo si es percibida en contra de lo que realmente ha querido decir el autor. Algunos personajes se tienen lástima y, por lo general, son enfrentados por otros que al tratar de sacarlos de una posible depresión los critican y hasta pueden atacarlos. (Monge Rafullls 118)

Además es importante citar que el teatro latinoamericano estuvo adelantado en la escritura de personajes homosexuales: Un ejemplo de esto son *Los Invertidos* (1914) del argentino J. González Castillo, la cual, fue la pionera. La obra trata de desacreditar la homosexualidad al considerar esta orientación sexual como una aberración, un

desorden objetivo. En 1925 otra obra argentina, *El alba sobre Sodoma* del cura Pedro Badanelli, es un llamado a la tolerancia. Tiene largos diálogos, intensos e intelectuales, confrontando algunas opiniones de la época sobre la homosexualidad. En México, la obra pionera en este tema fue, *El Tercer Fausto* de Salvador Novo, la cuál representó su disidencia en dos poderosas escenas, en las que un hombre atribulado por que su amor homosexual no es correspondido, le pide al Diablo que le cambie de sexo para así conquistarlo. Sin embargo no todo sale como se esperaba. (Monge Rafulls 120– 122)

Como finaliza Monge Rafulls en su artículo, el teatro de temática homosexual también tiene infinidad de subtemas como lo es el de las enfermedades venéreas, donde el SIDA es la principal desgracia; el personaje transvestido, transexual, las que se enfocan en el amor filial a hijos homosexuales y las que tratan sobre aceptación identitaria, así como los homosexuales perseguidos políticamente o socialmente. (Monge Rafull, 122)

### **Representación actual de la figura homosexual en México.**

El panorama teatral en México es difícil, puesto que no hay una cultura en la que la gente asista regularmente a ver obras de teatro. Independientemente de que el público no se muestre interesado, para la gran mayoría los precios son muy elevados, salvo que la puesta en escena vaya acompañada por una sutil (y a veces descarada) dosis de controversia y polémica; Existe un pequeño círculo de teatro con temática homosexual que cada vez va ganando más adeptos y conquistando a un público que está pendiente de historias protagonizadas por hombres gays o mujeres lesbianas, pero que tienen la



capacidad de hacer que el público, sin importar su orientación sexual, se identifique con estas historias.

El teatro de temática homosexual tuvo que estar escondido en el “clóset” hasta mediados del siglo XX. Los personajes homosexuales sólo servían para pequeñas escenas cómicas, generalmente en el papel de sirvientes, peinadores o modistos. Ellos eran personajes de los que el público tenía que reírse o bien sentir desprecio. Jamás un homosexual podía llevar el peso de la historia ni mucho menos ser un personaje heroico. Las lesbianas no existían ni en los roles secundarios, ni para reírse de ellas, ni para despreciarlas, simplemente, no existían. (Urtusástegui V)

Cuando se comenzó a escribir y a representar lo gay, los dramaturgos mexicanos buscaban una explicación del por qué un joven se vuelve homosexual, lanzando culpas a los padres, a la Iglesia y a la sociedad. Después pasó a ser una queja, se habló de injusticia, discriminación, torturas, chantajes y crímenes. El gay en todos estos casos era la víctima, y los demás, los torturadores. En un siguiente paso, la representación homosexual se convierte en una medida preventiva y didáctica contra el SIDA, en donde se explica en qué consiste esta enfermedad, cómo se propaga y se previene y además, nos muestra un gay enfermo y en fase terminal, como un terrible ejemplo de advertencia. (Urtusástegui V)

Eso sí, los tiempos han cambiado, y aquellas obras en donde los homosexuales se presentan como afeminados, denigrados y ridiculizados en toda la extensión del término, paulatinamente van quedando en el olvido; es más, de un tiempo a la fecha han aparecido obras con temática gay que tocan historias más cotidianas, dramáticas y

sinceras que ven al homosexual como un ser más humano, que siente, sufre y que también puede experimentar sensaciones de felicidad. (Urtusástegui V)

No todo el teatro gay es sensacionalista o profiláctico. Hay dramaturgos que se interesan en el gay como eso, un “ser”; como alguien profundamente humano que sabe amar y sufrir, que tiene ilusiones, que desea tener una familia y un trabajo. Un ser que odia y se apasiona, que teme y tiene ideales; que incluso vive para ellos o muere por ellos. (Urtusástegui VI)

Sin embargo, hay otra vertiente que explica que lo gay en el teatro sólo es un vehículo mediatizado para el desarrollo del morbo, al presentar personajes homoeróticos, cuyo atractivo principal es el desnudo para vender. Sólo son hombres que exhiben su sexo, con tal de alardear de su sexualidad.

El teatro gay lo podemos identificar como una propuesta en la que el público apreciará una trama sencilla, fácil de digerir y, en algunos casos absurda (inverosímil), cuyo mayor atractivo son los desnudos masculinos. Al hablar de teatro hablamos de un marco de la vida con sus carencias, conflictos y dificultades para encaminar un proyecto de vida. El teatro gay se encarga de exaltar en gran medida la preferencia de los personajes y se olvida que son seres con una identidad única, y con una elección afectiva distinta. Esto quiere decir que el público verá sin duda a personajes que hacen alarde de su sexualidad y que se encargan de “jotear” (*termino ofensivo que se refiere a un exceso comportamental de su propia sexualidad, se aprecia en personajes totalmente afeminados o caricaturescos*) para que no caiga el ritmo de la obra. El resultado será un momento de entretenimiento que no trascenderá, y el explotar el morbo de los asistentes, ya que un desnudo es incluso predecible sin justificación alguna. Aunque reconocemos la evolución de los personajes gay,

es imposible hablar de un teatro como tal. Sí, las historias giran en torno a gays que salen del estereotipo, y nos ofrecen una visión sobre una persona gay y sus conflictos. Pero...¿qué tipo de visión? *Ése es el problema, que han tratado de adjudicar el término de "teatro gay" a obras cuyo mayor atractivo son los desnudos masculinos.* (Manzano 2)

Esto provoca que la gente reciba con incredulidad las propuestas con temática homosexual que se presentan en México. Recientemente se estrenaron *Trabajando Un día particular* con Daniel Jiménez Cacho; *El último sábado de junio*, obra a la cuál me referiré más tarde; *Cock* con Diego Luna y José María Yazpik. Estos montajes se tienen que enfrentar (en cartelera) a las obras *Baño Turco* y *Cama para dos*, ambas producciones que, aunque son valientes en su forma y realización, destacan por contener desnudos, personajes más estereotipados.

Para finalizar este apartado, creo que es necesario que existan ambas propuestas, el teatro de temática homosexual con historias serias y el teatro homosexual estereotipado, pues éste es también uno de los legados que presentan las representaciones burdas del teatro de revista. Y actualmente, está naciendo una nueva forma teatral en la representación homosexual vinculada con el teatro cabaret, vestigios de una teatralidad lograda por años donde el travestimiento y el *drag queen* han encontrado cabida.

Además, esto es lo que sucede en el medio capitalino porque también hay que reconocer que en Puebla se dan muchas presentaciones de teatro con temática homosexual como *El Beso de la Mujer Araña* con Amancio Orta y Víctor Rubén; *Las Criadas* de Jean Genet con una lectura *queer* en el Espacio 1900; *Naturaleza Muerta* y

*Marlon Brando* de Carlos Arturo Aguilar; *Pastel de Zarzamoras* y *Julio sin Agosto* en el Teatro Universitario Ibarra Mazari; así como las propuestas que presenta el grupo “Figuraciones Tuyas” liderado por Jan Luna y “Lenguas Prietas” donde Marco Polo Rodríguez hace gala de su transformación como *drag queen*.

### *The Boys in the band*

*The Boys in the band* es la obra que ha sido y seguirá siendo un referente en el universo LGBT, no sólo por el tipo de personajes que representa sino porque se convirtió en una historia icónica y contrahegemónica. En Estados Unidos significó contar con una obra que compitiera contra los clásicos musicales de Broadway y que lograra permanecer en el gusto del público por más de mil representaciones, esto habla de la existencia de una gran conexión entre historia y espectador que hace pertinente exponerlo en esta investigación. Ha sido tal el éxito que se ha llevado esta historia en diversos contextos y en los cuales han causado también un enorme impacto en cada ciudad por la que ha sido representada, logrando que en diversos países se haya tocado el tema de la homosexualidad con unos personajes descarnados, viscerales y cuestionadores de su propia existencia y posición ante la vida. Sin embargo, se debe hacer constar que cada adaptación sufre cambios por diversos contextos sociales que son obligatoriamente referidos en el análisis del impacto que estas mismas representaciones han causado.

No se puede juzgar el impacto que tuvo *The Boys in the Band* en Estados Unidos como el que pudo haber tenido en las representaciones españolas, o viceversa, en la adaptación mexicana de Nancy Cárdenas o en la propuesta actual que manejó el

venezolano Cesar Sierra. Por lo que se debe acotar el denominador común de estos montajes, la representación de la homosexualidad en cada lugar, vista desde los diferentes montajes que nacen de la obra de Crowley.

Sería una injusticia y una ironía encasillar la existencia de un teatro homosexual como tal como un nuevo género teatral, porque a pesar de que hay diversas aproximaciones a la homosexualidad en trabajos escénicos cada texto está delimitado por uno o varios de los géneros teatrales. Etiquetar el teatro homosexual implica segmentarlo y señalarlo ante la sociedad como un teatro diferente, sólo por acusarlo de escaparse de las normas sociales impuestas. Sin embargo, no entendemos que las personas LGBT forman y formarán parte de una sociedad y por lo tanto son personas comunes y corrientes y que sus historias, dramas, comedias y demás expresiones escénicas no deberían de generalizarse como un género creado para denominarlo. De esta manera me inclino en señalar que aunque *The boys in the band* es una obra con ocho personajes homosexuales y uno con una sexualidad ambigua entra en el canon de un melodrama que se enfoca en personajes que se cuestionan su existencia, por lo que sufren su cotidianidad y expone en esta dinámica de grupo sus frustraciones, miedos, alegrías, depresiones y metas como cualquier ser humano común y corriente.

Lo que viene a aportar a cualquier espacio en el que se ha montado *The Boys in the Band* es el hecho de que en la dramaturgia posterior a esta obra se comenzaron a trabajar en personajes que cuestionaban su propia sexualidad y también los que su misma sexualidad dejaba de ser un conflicto para ser simplemente una forma más de expresión. No se podría afirmar que sin *The Boys in the Band* el mismo Jonathan Larson hubiera podido escribir su musical *Rent* con tanta naturalidad como fue realizada. La

obra de Crowley vino a afianzar una seguridad en los nuevos creadores: presento personajes homosexuales, pero su principal conflicto no es el ser homosexual, sino el sobrellevar los problemas que me implican el amar, el odiar y el existir. La importancia que tuvo *The Boys in the Band* también radica en la época en la que fue ideada, un tiempo en el que las sociedades comenzaba a experimentar movimientos sociales de liberación como la de libertad de género en la que la mujer comenzaba a tener una posición en la vida cotidiana más que la de ser ama de casa, que la gente de color tenía mejores condiciones de vida; a partir de estos movimientos el homosexual comienza a obtener una posición social con mayor determinación.

### **Analizando un género dramático: Melodrama**

Para comenzar con el análisis es necesario puntualizar el género dramático en el que *The Boys in the Band* se desenvuelve es el melodrama. El melodrama surge en la Italia del siglo XVII y viene de *melos* (música) y *drama* (acción), sin embargo, en Francia se convierte en drama de acción alrededor de 1800. El nuevo género fue bien aceptado por la sociedad de esa época porque inspiraba ideas de justicia y de humanidad, promovía las dignidades virtuosas y despertaba simpatías generosas y tiernas. (Román Calvo 119)

El melodrama es el género de las pasiones, con más emoción y artificio que verosimilitud. Es *no realista*, porque se basa en la casualidad o suerte. La casualidad siempre es posible, pero no ocurre todos los días, de ahí que se clasifique como no realista. Esta casualidad crea conflictos y también los soluciona. En el melodrama siempre está lo espectacular, los sucesos más sensacionales e increíbles, nunca lo

cotidiano. Suelen ser historias con diferentes personajes, pues se busca que el público o receptor tenga más opción de identificación con alguno de ellos.

El melodrama aborda una gran cantidad de temas, desde la historia de amor más sentimental, pasando por los “rebeldes sin causa”, policías y ladrones, problemas de divorcio y niños traumatizados; desde amores correspondidos o imposibles hasta las psicosis más tormentosas. Esta amplia gama de posibilidades anecdóticas permite al melodrama dar muchos golpes en un solo sentido: la conducta humana. (Alatorre 91)

Su premisa parte del individualismo y explota los sentimientos comunes al género humano, por ello logra gran identificación con el público. No profundiza en lo social, lo económico o lo político. Sobrevalora las sensaciones por encima de la inteligencia. Dentro de los temas más frecuentes en el melodrama destacan:

- **El amor** es el gran tema que domina el melodrama. Existen dificultades para obtener el amor, pero al final siempre resulta algo positivo; es la solución final a todo conflicto. Mediante el amor se alcanza el triunfo en la vida, sin él no es posible la felicidad. Es la tesis ideológica del melodrama.
- **La familia** es el otro tema importante en el melodrama, porque la familia es el núcleo de la sociedad. Surgen conflictos en el seno de la familia, con el fin didáctico de preservar el amor por la familia.
- **El ascenso social**, el afán por ascender en la escala social se puede lograr de tres modos: ganando dinero, ostentando el poder, o mediante el triunfo personal. En el

melodrama los ricos son presentados como el modelo a alcanzar, el pobre siempre aspira a convertirse en rico.

- **Los prejuicios sociales**, que regían inflexiblemente la sociedad en épocas pasadas, es un tema importante. Estos afectan a todos los personajes, porque contra ellos nada se puede, los personajes son castigados socialmente, con un fin moralizante.
- **Los conflictos existenciales**, aquellos que anidan en el subconsciente, o a veces afloran abiertamente, creando conflictos al hombre consigo mismo, con su yo interno (celos, envidia, venganza, odio, soberbia, adicciones, egoísmo, traición), son presentados como vicios condenables, negativos. Siempre son castigados con un fin moralizante. Triunfan los buenos sentimientos.

Generalmente todos estos aparecen, en mayor o menor medida, en la trama del melodrama, aunque siempre hay uno que domina como conflicto central. Los sentimientos no son solamente afectos de origen indeterminado, sino que representan formas, aceptadas y no aceptadas socialmente para alcanzar diversos intereses; son formas creadas por cada cultura para facilitar la convivencia humana, por esto es natural que en el melodrama se manejen los sentimientos que tanto preocupan al espectador, pues estas son formas conductuales. Entre más amplio es el conocimiento y la cultura de un individuo, más matizada será la escala de sus sentimientos.

Las características de los personajes serán escogidas de manera que permitan demostrar proposición conductual. El melodrama trabaja en lo temático una contraposición de valores: sentimientos negativos contra positivos, el enfrentamiento



entre el bien y el mal: con el triunfo del bien después de que el mal ha sido el motor de la acción. Estos valores los vemos representados en los personajes. En el esquema clásico del melodrama se establece que la contraposición se maneja en una aparente complejidad que consiste en un personaje que, por alguna razón sentimental (muerte de un pariente, enfermedad, acusaciones falsas o alguna injusticia) rechaza a quienes representan la virtud, pero, las circunstancias le hacen cambiar de opinión y reconciliarse con ella. Este tipo de esquema es en realidad más simple, pues nunca se sale de los valores ideales que se están demostrando, como si sólo se permitiera hablar de las más tímidas discrepancias con un sistema. (Alatorre 91-92)

Las historias de amor son una exaltación de lo circunstancial; cumplen también una función de contar la anécdota como un idilio. En este caso, el tipo de personaje, la anécdota y el diálogo se unen para demostrar las ventajas de la virginidad, el matrimonio y la fidelidad, valores importantísimos de la sociedad monogámica, los cuales se oponen generalmente a la prostitución, la aventura amorosa y el adulterio. Las posibilidades de la contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores opuestos podrán ser representadas, cualquier peripecia es factible; pero, un sólo objetivo: “conmover” al espectador para convencerlo.

En la tragedia, la anécdota es muy compleja, no hay nada superfluo; todos los elementos que entran en juego sirven para preparar la alternativa extrema que va a enfrentar el personaje; si las acciones del personaje trágico adquieren una enorme gravedad, también es cierto que la disyuntiva enfrentada es en extremo difícil. En cambio en el melodrama, la anécdota no pretende ser una síntesis de las contradicciones de un momento histórico dado, sino servir de demostración circunstancial para una

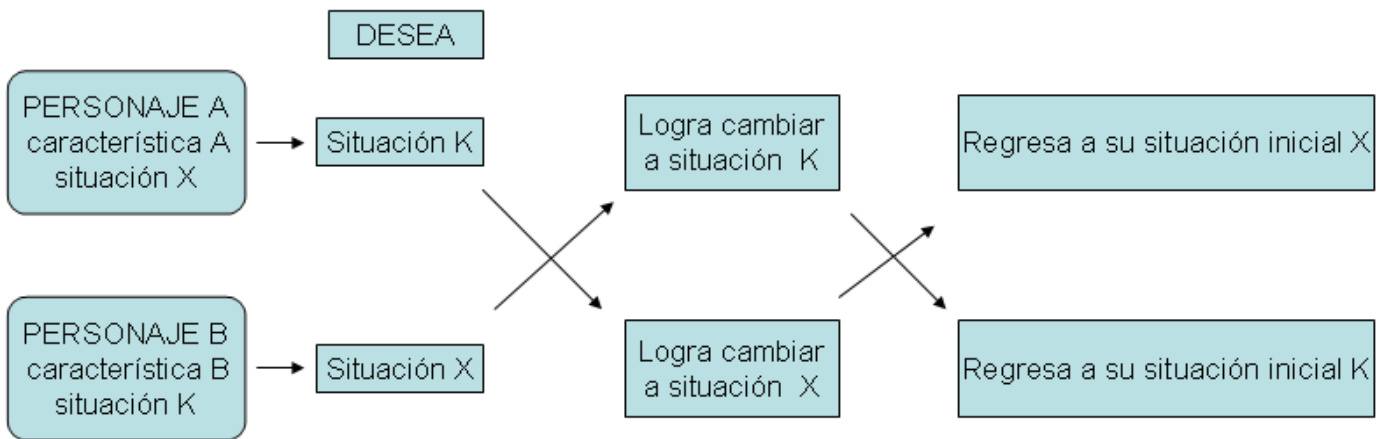
conducta. Podría decirse que el melodrama, en relación con la tragedia, ha simplificado la representación del cosmos, enfrentando a un personaje simple (o sea conducta simple) a una multitud de vicisitudes que permiten obtener una constante de comportamiento. Este tipo de personajes es previsible, en la tragedia no. (Alatorre 94)

El melodrama ha evolucionado de acuerdo con los cambios sociales. Sin perder su esencia original, ha variado en el tratamiento de los temas, que son más reales, y que reflejan lo actual, un modo de mantenerse en la popularidad. El melodrama tuvo gran desarrollo en las décadas de los años 40 y 50 del pasado siglo. Durante los años 60 y 70, período en que la sociedad sufre una revolución de valores éticos morales, el melodrama es considerado algo pasado de moda. Pero renace en la década de los 80, ya con la adecuación de los cambios sociales, sobre todo en el orden moral. Se mantienen las mismas temáticas, sin perder su universalidad. El amor y la familia, con sus dificultades y conflictos, tiene un cambio de enfoque, de acuerdo a los tiempos. Los conflictos existenciales se mantienen como vicios condenables. Las aspiraciones en el ascenso social han cambiado su orden de prioridad; en los años 40 y 50 la ambición por dinero y poder era lo primero, ya que uno conllevaba a lo otro; la realización profesional no era un deseo muy extendido, no interesaba mucho. A fines del siglo XX, esta visión del mundo varía, y la mayoría aspira a convertirse en profesionales. El tema que sí ha variado notablemente, en su enfoque y tratamiento, es el relacionado con los prejuicios sociales, sobre todo el que tiene que ver con la sexualidad. Antes, quien transgredía lo que se consideraba como pecaminoso, era condenado inexorablemente; mientras que en la actualidad, algunos de estos prejuicios, aún interiorizados por sectores sociales, son vistos como rezagos del pasado, y se denuncian. (Alatorre 95)

### **Fórmula general del Melodrama.**

El melodrama es un género estrictamente codificado con un surtido de personajes tipo, cuyo rol está determinado: el héroe, el traidor, el padre a quien se perjudicó, la joven víctima que se casará al final con el enamorado, el bobo, que es el “habla del pueblo”. El melodrama parece una novela familiar de desarrollo optimista, imagen de una sociedad unida. El mal histórico-social se encuentra como perfilado entre el mal que aqueja a la sociedad y las catástrofes naturales. El melodrama tuvo mucha aceptación por la conjunción de las diferentes clases sociales. La palabra melodrama terminó por aplicarse de una manera un tanto abusiva a toda obra teatral caracterizada por una continuidad de acontecimientos violentos e inverosímiles y un estilo a la vez chato y ampuloso. (Ubersfeld 71-72)

Si se pudiera hablar de tema en el caso del melodrama, podría decirse que éste es la contraposición que, normalmente, funciona en todos los personajes; pero existen otras posibilidades. En el primer caso, la contraposición se da dentro de cada personaje, lo que les da la apariencia de complejidad. El segundo caso se podría llamar “trayectoria cruzada”; es decir, un personaje A está en una situación K, pero desearía cambiar a otra diferente que se llamará X, paralelamente, existe un personaje B que se encuentra en la situación X, que desea al otro personaje y que, sin embargo, desea a su vez estar en la situación K. La anécdota muestra lo que pasa cuando cada quien invierte su situación; al final cada uno retorna a su situación inicial habiendo quedado demostrado que cada individuo “debe” permanecer donde el azar de su nacimiento lo ha colocado (Alatorre 95).

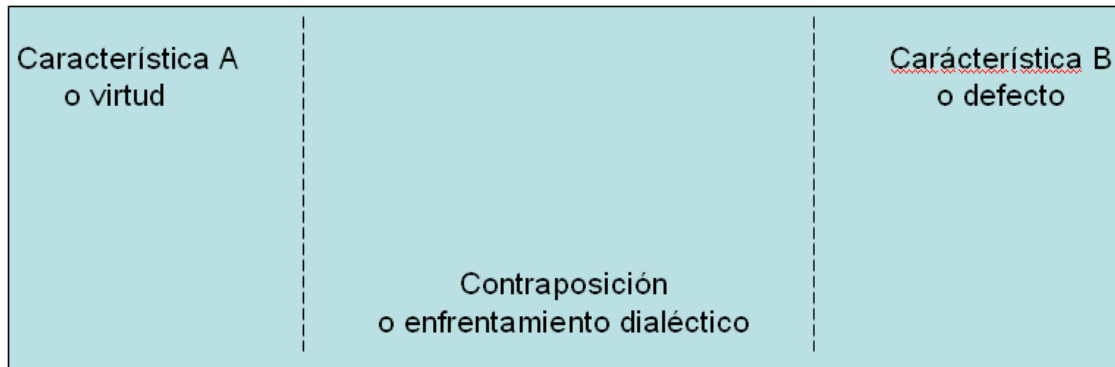


El personaje de contraposición interna maneja dos valores antagónicos como constantes, le veremos actuar sólo de dos formas distintas y opuestas; no hay complejidad, son las dos caras de la misma moneda. Cuando la contraposición se da dentro de cada personaje, nos encontramos ante el máximo refinamiento del género, pues esta contraposición les da una apariencia de complejidad y por lo tanto de realismo; sin embargo, el melodrama se impone a través de lo circunstancial de la anécdota y por ende del tono.

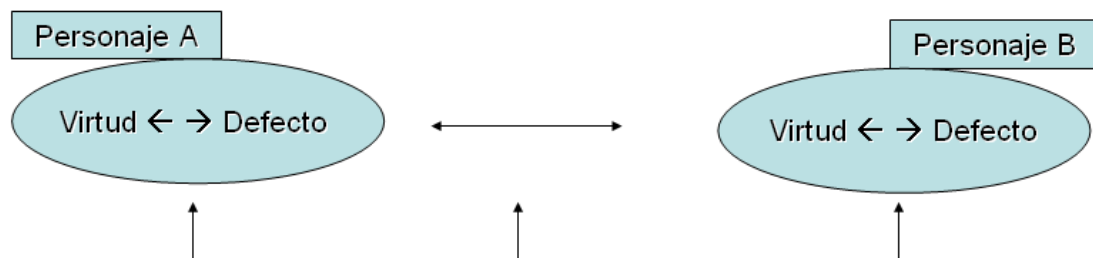
Se debe hacer una aclaración del término “contraposición” porque normalmente se entiende como oposición y es mucho más que eso, pues supone dos valores que están siendo enfrentados coyuntural y dialécticamente; es decir, para hacer la demostración de una conducta, el melodrama se vale con mayor frecuencia de la contraposición de valores opuestos; sin embargo no es esa la regla; el melodrama también matiza (o cuando menos puede hacerlo) los diferentes niveles de una misma conducta. Es como un diálogo de pros y contras sobre una conducta cualquiera. (Alatorre 95)

En el melodrama toda conducta es una síntesis, puesto que en ella funcionan fuerzas como la ideología, la religión, la educación, el medio socio-económico, entre

otras; así, una conducta integra todos esos elementos. El melodrama desvincula la situación del personaje de todo su contexto histórico, evadiendo la fórmula causa-efecto, queda sólo lo circunstancial. Resumiendo esto, podemos ver el esquema simple del melodrama:



O bien el esquema más complejo de contraposición interna:



### El melodrama y la homosexualidad.

En vista de que el melodrama tuvo su apogeo en el siglo XIX, la mayoría de las historias melodramáticas tienen un carácter conservador; reconocen la relación hombre-mujer como base y manejan la homosexualidad como negativa. La familia es concebida como una institución donde crecen los valores y las costumbres. La introducción de la homosexualidad en el melodrama convencional empezó cuestionándola y denotándola

como un defecto humano. La esposa al descubrir a su esposo “gay” lo hacía verlo despectivo causándole mucho sufrimiento, como los vemos en las películas *Segunda Piel* (1999), *Far from heaven* (2002) y *A Streetcar named desire* (1951) (Klinger 115). Sin embargo podríamos mencionar que el melodrama actual ha abierta nuevas posibilidades hacia la homosexualidad, como en el caso de la película *La otra familia* (2011) la cual aborda el drama de una pareja gay por hacerse cargo de un niño abandonado por su madre drogadicta.

Los textos literarios que han asegurado lo que se podría llamar hoy la “visibilidad” o la “legibilidad” homosexual han movilizad igualmente las maneras de pensamiento y los modos de percepción más homofóbicos y, en consecuencia, los han alimentado. Han contribuido en gran medida a difundir los esquemas negativos a través de los cuales el siglo XX imaginó el personaje del homosexual y reafirmó su hostilidad hacia la homosexualidad.

Los años cincuenta representan una cierta prosperidad con respecto a la posguerra y una ambición desmedida por maquillar las miserias cotidianas detrás de un aparatoso glamour. Esto, unido a la competencia de la televisión, lleva, en el terreno cinematográfico, al desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas al cine, con nuevos sistemas de color y espectaculares formatos de pantalla. La influencia del neorrealismo italiano, del Broadway más crítico y la llegada de nuevos directores formados en los lenguajes televisivos vinieron a consolidar esta tendencia. En un punto medio entre el glamour deslumbrante y acaramelado y la crítica social del “*american way of life*”. Nuevos temas (como el racismo, la prostitución – de forma atenuada -, el alcoholismo o los dilemas de la generación joven) se dan la mano con una producción pulcra y

estandarizada, una preocupación por la taquilla y las estrellas del momento y una revisión, barroca y, en ocasiones, perversa de los códigos del melodrama clásicos. Entonces temas como la homosexualidad se quedan con las puertas cerradas por los códigos de censura vigente. (Klinger 120)

El melodrama, junto con el musical y el cine de terror, ha sido uno de los géneros más proclives a la identificación fantasiosa de un público gay ansioso de modelos. Tres géneros que desde el exceso han podido representar mejor que otros (mejor incluso, que la comedia con su temática sexual y sus equívocos de género) los recursos de supervivencia de los grupos subordinados a través de la estética.

El espectador gay ha elegido los modelos femeninos del melodrama como puntos de identificación por la representación exagerada que hacen las actrices llevándolo a un punto de colapso. El gran guiñol del melodrama con actrices como Bette Davis, Marlene Dietrich, Judy Garland, Lana Turner o Vivien Leigh, entre otras muchas, exagera una feminidad que sufre, que revela su carácter de mascarada y artificio, un lugar de resistencia al orden socio-sexual alienante que le obliga a representar papeles impuestos: el ama de casa, la amante esposa, la madre abnegada, la vecina chismosa, la infiel arrepentida; papeles característicos de una heterosexualidad compulsiva que siempre impone sus reglas y obliga a la representación y la mentira. Este acto de apropiación de los papeles femeninos perdura hasta hoy día, aunque los papeles gays son mucho más comunes, incluso en el cine de masas, y esto es debido a que la posición de la mujer sigue siendo un lugar privilegiado de resistencia y reformulación en el campo semántico del romance heterosexual. (Klinger 123)

## Apuntes finales de las características del Melodrama.

El manejo de los sentimientos no es algo sencillo, es una sabia combinación de: tensión-relajación dramática, suspenso y exaltación de un sentimiento. El melodrama se vale de una enorme variedad de fórmulas anecdóticas que contendrán los elementos ya mencionados en diferentes proporciones, en unos tendrá mayor importancia la tensión-relajación dramática, esto quiere decir que el sentimiento que deberá conmover será representado de manera discontinua, o sea, interrumpido por escenas no precisamente cómicas, sino “chistosas”. De esta manera se aligera la tensión de un sentimiento que aún no va a precipitarse, quitando seriedad momentáneamente como si fuera un medio de contraste, gracias al cual, pudiera resaltarse más “lo serio”. En realidad estas escenas o detalles chistosos no son cómicos porque son circunstanciales y puede prescindirse de ellas anecdóticamente hablando; aunque son de gran necesidad para el tono.

El siguiente mecanismo productor de manejo de sentimientos es el suspenso y funciona de dos maneras: la primera sirve para mantener al público pendiente de la historia y la segunda es una forma de influencia, ya que aporta el factor sorpresa que puede modificar violentamente el curso de los sentimientos. Por ejemplo, el bombero héroe que todos admiramos entra en el peligroso incendio mientras su interés romántico llora desconsolada, después de preocuparnos y ver a la mujer llorar, sale el heroico bombero vivo del incendio, a lo que le sigue una escena de amor y felicidad. El suspenso le quita previsibilidad a la anécdota, con lo cual produce una incertidumbre que favorece la posibilidad de caer en el “factor sorpresa”.

El tercer mecanismo es la exaltación del sentimiento y se relaciona con el nivel de empatía que el público desarrolla hacia los personajes, basándose en los estereotipos



que forman este género a base de cánones estéticos o conductuales (el héroe es guapo, inteligente y ágil; el malo es feo, tiene un defecto físico y siempre está de mal humor; los gorditos siempre son chistosos y glotones). El afecto a estos cánones nos puede producir un acercamiento o un alejamiento del mismo. (Alatorre 96-97)

---

<sup>i</sup> El teatro siempre ha sido motivo de congregación desde que inició como ritual hasta convertirse en un espectáculo de entretenimiento. La gente se reunía para saludarse, contarse algunos chismes, y por supuesto, asistir a la función.

<sup>ii</sup> Para que el hecho teatral funcione hay que aclarar que nos trabajo de una sola persona pues, el director trabaja con lo que los recursos que le brinda el productor, el productor encuentra patrocinios, incentivos comerciales o bien pone de su

---

capital. Los actores le responden y trabajan las órdenes del director, al igual que los escenógrafos, vestuaristas, tramoyistas, etc.

iii Heteronormatividad: Lineamientos seguidos bajo un régimen heterosexual.