Rapsodia, disidencia sexo-genérica y memoria en la escena actual

Por **Ezequiel Lozano** (IHAAL, FFyL, UBA - CONICET)

Las escrituras de Paco Jamandreu, Néstor Perlongher y Carlos Correas encontraron una deriva actual en potentes puestas en escena de la cartelera porteña 2024, a saber,*Paquito (la cabeza contra el suelo)*, *Concierto sobre Cadáveres*, *El David Marrón* y*Ha muerto un puto*. ¿Por qué estas memorias sexo-disidentes interpelan a les artistas que las llevan a escena? ¿De qué manera dialogan con nuestro presente? El propósito de este trabajo es tratar de dar respuesta a estos interrogantes. A la par, se pretende realizar una lectura conjunta de estas propuestas teatrales, teniendo en consideración tanto el devenir rapsódico del teatro, en los términos de Jean-Pierre Sarrazac, así como los rasgos autorreferenciales e intermediales allí presentes.

*Ha muerto un puto*se postula como la biografía musical de un escritor. En la década del cincuenta del siglo pasado, los primeros textos de Carlos Correas ya exploraban los intersticios posibles para sexualidades no-heteronormadas; así como su trío amistoso juvenil con Juan José Sebreli y Oscar Masotta delineaba un descubrimiento del amor al combate intelectual y a las filiaciones del placer. La revista *Contorno*, creada en 1953, se erigía en un punto de articulación y polémica para parte de esa generación. Cuando Sartre era una lectura inevitable para aquellas personas jóvenes amantes del pensamiento, Carlos Correas se iniciaba en la escritura, signo de la búsqueda de un compromiso con las ideas, que constituía un acto de posicionamiento ante el mundo. Y si bien varios de estos datos se pueden rastrear en su dramaturgia, *Ha muerto un puto* se corre de cualquier pretensión de representación mimética de una vida, antes bien, se propone como un artefacto poético que, presentando recortes discontinuos de diferentes textos de este escritor, nos sumerge en el misterio de una existencia obstaculizada por algunos eventos centrales que signaron un devenir vital que se vio tronchado.

En un espacio escénico a dos frentes que miran el rincón donde se esquinan las dos paredes de la sala, se proyecta, sobre una de éstas, el texto “Ha muerto un puto”, aludiendo, posiblemente, al llamado de atención que quiso disciplinar una enunciación de sí como una voz masculina joven deseante de otras masculinidades. Así como también, en otro momento, se proyecta la frase “Ha muerto un escritor”, en referencia tanto a la censura como al proceso judicial experimentado por un joven Correas de 28 años, a raíz de su cuento “La narración de la historia”. Se trata de acontecimientos capitales en la trayectoria de Correas, sucesos que truncan una carrera en las letras y determinan el momento en el que su vida pública se apaga. El punitivismo esgrime una condena histórica por publicaciones obscenas sobre un texto considerado como uno de los primeros relatos homosexuales de la literatura argentina, a la par que disciplina la visibilidad de la homosexualidad.

En 1957, la editorial *Tirso* había publicado la novela *Siranger* de Renato Pellegrini, texto que, si bien se enlazaba con toda una tradición de literatura signada por el destino trágico de sus personajes homosexuales, portaba un aspecto revolucionario, según la lectura de Jorge Luis Peralta, a saber: “la presentación, por primera vez en la literatura argentina, de un personaje –Jorge Retio— que asume sin rodeos su deseo homoerótico” (2011, p.142). Este hecho sucede, paralelamente, a que se publique, en aquel año, el texto teatral de Juan Arias, *Ser un hombre como tú*, tal como hemos estudiado en trabajos previos (Lozano, 2015). Para 1959, cuando se publicó “La narración de la historia” en la revista universitaria *Centro*, hacer explícito el vínculo erótico entre un joven intelectual y un muchacho marginal, resultaba una profanación. Se constituye como un caso escandaloso inédito en la literatura nacional en el cual los editores y el autor son procesados por inmoralidad, llegando a dictarse la prisión en suspenso para Correas y Lafforgue, uno de los editores (el fiscal De la Riestra inicia la causa. La denuncia data de mayo de 1960 y la sentencia se dicta en 1962). El film documental *Ante la ley* (Emiliano Jelicié y Pablo Klappenbach, 2012) narra de manera precisa todo el proceso. Desde el pensamiento represivo opera una idea disciplinadora que entiende que su acción posee un carácter pedagógico para el resto del cuerpo social pero que puntualmente se hace carne en el cuerpo del joven escritor.

Gustavo Tarrío, director de *Ha muerto un puto*, no pretende que se personifique a Correas sino que se logren traer a escena las imágenes plasmadas en su escritura, desde lugares no-representativos. Su teatro se caracteriza por construir desde zonas lúdicas: en este caso, invitando a tres performers (María Laura Alemán, Vero Gerez, y David Gudiño) a que encuentren resonancias de los textos del autor evocado en sus propios cuerpos. De este modo, *Ha muerto un puto*combina elementos heterogéneos, desde personajes de sus cuentos y ensayos, hasta figuras de la televisión tan disímiles como Mario Pergolini y Mariano Grondona. Porque otra característica recurrente de las puestas en escena de Tarrío es pensar la escena de un modo intermedial. Montando retazos de la trayectoria vital y de la escritura de un pensador espinoso, con mirada ácida de aquello que lo rodeaba, se construye una trama hilvanada con escenas de*music hall*.

Por caso, la reseña cinematográfica de *Eva Perón* (1996), de Juan Carlos Desanzo, da inicio a la obra: Correas elogia la interpretación de la actriz Esther Goris en su rol de Evita, aplaudiendo la representación cinematográfica de una figura histórica central de la política representativa nacional. Esto sucede en escena desde el cuerpo de Vero Gerez, de saco y corbata: travestismo escénico que acompaña a la voz masculina que firma la nota. La dramaturgia comienza con aquel fragmento de los últimos años de escritura de Correas para hilvanar, desde allí, otros textos precedentes del autor y dar cuenta de aquel hiato doloroso en su biografía: la censura del cuento que ponía en palabras sus deseos disidentes. La performance de Gerez que es el puerto de entrada de esta puesta, en el centro del espacio escénico, remite a esas masculinidades de los años cincuenta así como, intermedialmente, también, refiere a Charles Chaplin, sumado a que María Laura Alemán musicaliza en vivo estas derivas cinematográficas citadas o referidas. El mundo del cine y el de la televisión se conjugan en la escena teatral, que, a la par dialoga con el espacio del *café concert.*

Jean-Pierre Sarrazac propuso, hacia 1981 en su texto *L’avenir du drame*, un retorno hacia la concepción de *rapsodia*, aquel término que refiere tanto a la serie de trozos épicos recitados por los rapsodas en la Antigüedad tanto como designa una composición musical libre. Propone a lo rapsódico como un material escénico conformado por fragmentos. *Ha muerto un puto* trabaja sobre retazos de textos de un autor, episodios de su vida, anécdotas, datos, y canciones. Paralelamente, incorpora jirones de lo real: desde la imagen de la puerta del último edificio que habitó Correas antes de suicidarse hasta las canciones sobre trenes y desplazamientos urbanos creadas previamente a esta puesta en escena. La compositora de esas melodías y baladas es la propia performer María Laura Alemán, quien se ubica junto al piano, durante la mayor parte del espectáculo, para musicalizar, hablar a micrófono y entonar sus propias canciones, las cuales tematizan los desplazamientos por la ciudad, los viajes físicos e identitarios, el devenir existencial. Su activismo como mujer trans, su arte, su propio recorrido vital se trenza y resuena con el *collage* que dibuja la puesta de Tarrío. Del mismo modo, la presencia de David Gudiño: su disidencia sexual, su activismo dentro del Colectivo Identidad Marrón, resuena en los textos referidos por Correas. Paralelamente, la presentación simultánea de esta obra con el unipersonal *El David Marrón*, escrito y protagonizado por Gudiño, dialoga de manera orgánica con lo que sucede en *Ha muerto un puto*. Este otro material se estrenó en el año 2023 en el *Centro Cultural 25 de Mayo* y se repuso, en 2024, en la sala *Dumont 4040*. En una entrevista conjunta a David Gudiño, y a la directora del unipersonal, Laura Fernández, Rocío Villar, la autora de la nota, considera que la puesta en escena convoca preguntas que estaban latentes “¿Cuáles son los cuerpos que merecen ser representados?, ¿Cuáles son los roles permitidos para determinados cuerpos? O, mejor dicho ¿De qué color es el cuerpo cuando decimos el cuerpo en escena?” (2024). En esa otra puesta, el personaje, llamado David como el actor, le habla a otro David, el de mármol de Carrara que escupió Miguel Ángel Buonarroti, intentando comprender los motivos por los cuales Juan, su amado, ya no lo desea más. Todo sucede en un museo donde se mezcla la alta cultura con un baño del lugar que opera de tetera (sitio de encuentro fugaz entre varones que desean a otros hombres). El personaje, responsabilizando a la blanquitud y a la perfección del mármol de la estatua, imprime en ella la condensación de la hegemonía de belleza -por eso la destruyó antes que comience esa ficción-. Ya desde el inicio, *in media res*, vemos fragmentos del David (potente escenografía de Norberto Laino) a partir de los cuales se estructura el desarrollo del monólogo.

Retomando la idea de los jirones de lo real que se vislumbra en estas puestas en escena, podemos pensar las palabras de Gudiño en aquella entrevista mencionada cuando explica:

> *Si en el Museo de Bellas Artes está el cuadro La vuelta del Malón, de Ángel della Valle (…) para demostrar que en Argentina se había exterminado a los indios. Si esa es la primera foto que hay de mi cara en la Historia de Argentina ¿qué tiene que hacer el Museo para revisar eso? No que lo bajen al cuadro, sino empezar a incluir otras representaciones. (…) ¿Cuántos actores indígenas hay, cuantos quedan? Y… somos muy pocos y uno dice ¿che, la gente marrona no actúa? Y sí, claro. Creo que ahí hace un gran aporte Identidad Marrón, el de la visibilización del sujeto. (…) La obra viene un poco a tratar de escarbar en eso de una manera pintoresca desde el humor (Villar, 2024)*

Aquí lo intermedial no es sólo la escultura de Miguel Ángel y el cuadro *La vuelta del Malón*, de Ángel della Valle. Aparecen en diálogo, asimismo, la novela *Solo te quiero como amigo* de Dani Umpi, el diálogo con la obra *El nacimiento de la Venus marrona* de Flora Nómada (Florencia Alvarado), otra artista-activista del colectivo Identidad Marrón, como estímulos e intertextos del proceso creador.

En un trabajo reciente, Pamela Brownell elaboró una investigación rigurosa que estudia la vinculación de lo real con el teatro (y viceversa). La autora rescata la importancia del uso autorreflexivo de aquello que sucede de modo real en escena (y no su aparición *per se*). Logra caracterizar lo propio de una zona nodal de la práctica teatral, en la cual observa una "alusión exaltada y explícita a la realidad" (Brownell, 2021, p. 62); aunque con la particularidad que no se trata, únicamente, de poner en escena una determinada relación con ésta sino de, paralelamente postular la "construcción de la realidad como referente" (p. 72). En esta línea, podemos interrogarnos ¿qué entendemos por teatro de lo real como tendencia del siglo XXI? ¿En qué sentido es una nueva etapa dentro de la historia del teatro documental?

El documento convoca ese referente de lo real desde la escena. En línea con lo argumentado por Denise Cobello (2015), se puede pensar a la actuación como documento, apelando a la presencia de los cuerpos en el escenario. *Ha muerto un puto*presenta el episodio de la censura: parte desde los últimos escritos de Correas, como subrayando el hiato abierto por aquel proceso judicial. La puesta en escena proyecta un registro audiovisual actual del edificio del Once donde habitó el escritor hasta su muerte. Todo esto junto a la presencia material de les tres performers y sus características específicas. Por su parte, *El David Marrón*transforma en ficción experiencias del propio dramaturgo e intérprete, subrayando lo enunciado desde esa corporalidad específica, tan altamente entrenada desde lo artístico como atravesada por miradas discriminadoras y homodiantes.

En un estudio titulado "Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)", los historiadores Omar Acha y Pablo Ben (2006) analizan fuentes literarias como retratos de aquella mitad del siglo XX: las autobiografías de Paco Jamandreu, Miguel de Molina y Juan José Sebreli junto al cuento *La narración de la historia*(1959) de Carlos Correas y la novela de Oscar Hermes Villordo, *La brasa en la mano*, cuya escritura data de 1962 pero se publica dos décadas más tarde. Allí dan cuenta de la *homofobia latente del peronismo*. "La masculinización de una clase obrera que se peronizaba delimitó a los *amorales* como un grupo singular extraño al *pueblo*" (Acha y Ben, 2006, p. 247). como la cara opuesta del espejo del fenómeno generado en el movimiento militante al que denominan *homoerotismo de la constitución populista de sujeto colectivo*; la misma se expresa con virulencia y de modo masivo en el momento álgido de enfrentamiento con la Iglesia católica, en 1954 (2006:223). Hacia el final de la primera presidencia de Perón, la actividad antihomosexual de la policía se incrementa y empiezan a surgir representaciones en torno a la formación de grupos de *amorales* a los que se les atribuyen los *tópicos habituales* en el *pensamiento conspirativo*, abonando un imaginario sobre el hostigamiento que los homosexuales ejercen sobre los heterosexuales y, en especial, sobre los jóvenes (240-241).

Justamente, una de las fuentes referidas por Omar Acha y Pablo Ben es la autobiografía de Paco Jamandreu, *La cabeza contra el suelo* (1975). Su puesta en escena también convive en la cartelera porteña del 2024 con las dos ya mencionadas más arriba. *Paquito. La cabeza contra el suelo*se estrenó en el 2022, dirigida por Juanse Rausch, con dramaturgia de Natalia Casielles y actuaciones de Maiamar Abrodos, Lucía Adúriz, Matias Lopez Barrios, Nicolás Martin y Paola Medrano. También se compone mediante una suma de fragmentos: números de *café-concert*, canciones, evocaciones sensibles, imposibles, fantásticas.

En esta propuesta sí se representa a Paquito pero para confrontar al personaje con su propia escritura. El resto de les intérpretes se multiplican en una gama amplia de personas reales evocadas o referidas por el texto con su firma: estrellas de la escena nacional que aparecen para hacer reclamos o loas, a la manera de una ensoñación de la memoria de un personaje real, Jamandreu, y de su entorno tan único. Pero, al mismo tiempo que se representa, se tensiona la idea misma de representación, hablando a público, distanciándose de los personajes, apelando a recursos del teatro épico y de géneros presentacionales. También en esta toma de distancia se observa en el propio texto enunciado en escena. Por un lado, del cuerpo actuación con su personaje: Nicolás Martin, interpretando a Paquito dirá: "En este momento soy Paco Jamandreu y no lo soy". Por otro lado, sumando a esa distancia las características específicas de la persona que está en escena representando, por sobre aquello representado. La actriz Maiamar Abrodos, hablando a público, refiere su identidad como mujer trans homologando al personaje que representa en ese momento de la puesta, la icónica Isabel Sarli, con su propia vida. "En este momento soy Maiamar Abrodos, y no siempre lo fui. Capaz en la vida yo no haya podido ser la mujer que alguna vez soñé ser. Pero sí soy la mujer que deseé ser. Acepten eso."

Al piano, Sebastián Sonenblum, musicaliza en vivo la acción cuyo interlocutor principal es la audiencia allí reunida. La composición musical de Teo López Puccio, heredero personal de una tradición de *café concert*de los sesenta, construye en escena un artificio de juego constante que la puesta en escena de Rausch organiza con maestría. Por un lado tenemos un protagonista que da título a la obra, interpretado por un solo actor. También a otro intérprete que representa a todos los amantes de Paquito que es consciente de su rol en la puesta (dirá: "Me voy. Te voy a volver a ver, voy a volver a estar por acá y voy a ser todos los hombres de tu vida". Y, por otro lado, al grupo de las tres actrices (Abrodos, Adúriz, y Medrano) quienes, además de individualmente tomar a su cargo diferentes personajes de la biografía de Jamandreu, conforman un coro de tres tías. Ellas portan el saber de este mito y lo cuentan y cantan a público. Lo rapsódico aquí se celebra. Una de ellas dice "Vamos a recordar, vamos a olvidar y vamos a inventar. A montarnos sobre el pelaje del delirio. La verdad de una biografía emocional", lo que importa es el collage que se va entramando durante el viaje en el público. Las tres tías fueron maestras, por eso el vestuario las iguala con un delantal blanco y se transforma en procedimiento enunciando diferentes escenas a partir de la idea del examen con bolillas. Extraen de la cabeza escultórica de Paquito una bolilla mediante la cual se inicia uno de los fragmentos que componen el collage.

La institución escolar argentina del siglo XX es un intertexto de esta puesta así el cine clásico, su modismo para hablar y cantar. La intermedialidad con el cine no sólo aparece en los nombres de las estrellas referenciadas sino también en el tono de las escenas y el vocabulario de la dramaturgia. Y, si bien el intertexto principal es la memoria marica de Paco también se cruza con textos capitales de la militancia homosexual en América Latina como es la escritura de Néstor Perlongher. Aparece aquí una referencia desplazada al poema "Por qué seremos tan hermosas" de su libro *Austria-Hungría* (1980).

Justamente Néstor Perlongher es otra de las voces maricas visibles en la cartelera 2024. *Concierto sobre Cadáveres* se titula el monólogo verbal y musical de Carla Crespo, en torno al emblemático escrito del poeta, de 1981 -publicado en Argentina en 1984 y, probablemente, leído en el hall del Teatro San Martín por el propio autor (Garbatzky, 2013, p. 43)-. La materialidad de la voz del poeta quedó en un registro de audio leyendo precisamente ese poema. De modo que para poder lograr una distancia con la fuente referenciada resulta arduo. Sin embargo, Carla Crespo construyó una performance, donde además de estar en escena todo el tiempo, su voz, sus arreglos musicales y su trabajo con la edición de sonido resultan centrales durante los cuarenta minutos de duración de ese acontecimiento escénico singular que evoca y cita de manera dislocada ese poema emblemático de Néstor Perlongher. Podríamos decir que lo hace con elementos presentacionales, también. Y, si bien se sigue la dirección narrativa del original, se procede a diferenciar con claridad los momentos que lo componen, o sea, deja a la vista el zurcido rapsódico de la composición del texto. Opera por sustracción: aspira la invisibilización que produce el bordado marica de la voz de Perlongher así como sustrae de lo audible la palabra "cadáveres" que se repite rítmicamente en el poema. Las aperturas asociativas que habilita son múltiples. Lo hace por medio de las derivas sonoras del material escénico, principalmente: lee fragmentos, recita otros, amplifica algunos, graba partes y las reproduce, se apoya en dispositivos midi, modifica su propia voz electrónicamente, desplaza la materialidad y la musicalidad de lo dicho. La manipulación de la cinta original grabada por el propio poeta da inicio a todo el recorrido y es central para establecer esa distancia y enmarcar la sustracción operada. Esta performance de Crespo sucede en el marco de un ciclo de "artes vivas", bajo la curaduría de Emilio García Wehbi, llamado "Materia efímera", el cual se presenta por segundo año consecutivo en la Fundación Cazadores, con el objetivo de entrelazar disciplinas artísticas.

Para concluir

Cuando la puesta de *Paquito…*evoca la poesía de Perlongher lo hace manteniendo su estructura de interrogante; enuncia: "¿Por qué seremos tan absurdas, tan contradictorias, tan pacatas? ¿Por qué insistimos en abroquelarnos contra los susurros de los devenires? ¿Por qué tan severas, tan tajantes, tan dolidas?". Nuestro recorrido intentó hacer visible la presencia de voces y miradas maricas, de memorias de vidas sexodisidentes en la cartelera actual de la ciudad de Buenos Aires. Memorias de experiencias recientes, como las de Gudiño en *El David Marrón*, memorias escritas como las que trae al escenario *Paquito (la cabeza contra el suelo)*, memorias de voces poéticas, militantes y que reclaman justicia -en un contexto de opresión- como lo que aparece en *Concierto sobre Cadáveres* y memorias de vidas lastimadas por el terror a la disidencia sexual y su expresión pública, como es el caso de *Ha muerto un puto*. Desde procedimientos escénicos autoreferenciales, intermediales, rapsódicos que subrayan el tinte presentacional de las experiencias teatrales hemos

analizado estos bordados maricas de memorias sexo-disidentes en escena como una celebración del deslumbramiento por esos trazos llenos de brillos y coloridos que también tienen potencialidad para constituir un acto de afirmación: un gesto contra el silencio y el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, O. y Ben, P. (2006). “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”. *Trabajos y Comunicaciones*, (30/31), 217-261.

Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. Red Editorial*.

Casielles, N. (2022). *Paquito: la cabeza contra el suelo*. Mimeo cedido por el director.

Cobello D. (2015). *L’acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation* (Tesis de Maestría), Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Garbatzky, I. (2013).*Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos aires 1984 - Montevideo, 1993*. Beatriz Viterbo editora.

Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Biblos.

Peralta, J. L. (2011). “De Tirso a *Asfalto*: una cala en la difusión de la literatura homoerótica en la Argentina (c. 1956-1965)”. En Andrés, R. (ed.) *Homoerotismos Literarios* (pp.129-149). Barcelona: Icaria.

Prieto, C. (2024). Gustavo Tarrío recupera la figura de Carlos Correas en “Ha muerto un puto”. *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/746310-gustavo-tarrio-recupera-la-figura-de-carlos-correas-en-ha-mu

Varela, A. (22 de julio de 2024). Réquiem luminoso para Carlos Correas. *Revista Ñ*. https://www.clarin.com/revista-n/requiem-luminoso-carlos-correas_0_cBPBCHWGoX.html

Villar, R. El David Marrón. Entrevista. *Leemateo*. https://leemateo.com.ar/?p=4095