

Un territorio ambiguo para el nuevo teatro disidente y libertario Ejercicio Cartográfico de un Teatro ¿Gay? en el Perú

Diego La Hoz
EspacioLibre
Perú

El Perú es un país complejo. Ambiguo en esencia. Mezcla de sangres, lenguajes y saberes. Muy difícil, por no decir imposible, intentar siquiera definirlo. Incluso su nombre es un derivado de malas interpretaciones fonéticas de los invasores europeos. Dividido por naturaleza geográfica por la cordillera de Los Andes. La costa es una delgada franja desértica que aglutina la mitad de la población peruana. Sumando solo el 10.6% de todo el territorio nacional. No solo eso. La desproporcionada inyección económica de los últimos cinco años es notoria respecto de la zona andina y amazónica apunta el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). El Perú es un país multiétnico, multirracial y pluricultural. Pero, tremendamente centralista. Limeñísimo. Según el Censo Nacional de 2007, el Estado peruano reconoce 72 grupos etnolingüísticos agrupados en 16 familias lingüísticas. Este explosivo y delirante panorama atraviesa inevitablemente nuestros teatros. Estas “diferencias” ocupan gran parte de los discursos artísticos. Y yendo más allá, se convierten frecuentemente en leoninos debates que intentan resolver el tema identitario u homogenizar el pensamiento colectivo. Nada más peligroso para un país como el nuestro. La tendencia globalizante es ponerle uniforme a *lo diferente* o rotularlo con pseudociencias para que encaje en alguna estadística. Me refiero básicamente a la patologización promovida por el psicoanálisis y, en un terreno con menos asidero científico, a la psicología transpersonal. Pienso también en la teoría creacionista que se opone a la teoría de la evolución como cuerpo teórico de las ciencias biológicas. Estoy seguro que éste no es un tema nuevo en otros territorios de nuestro continente. Sin embargo, considero que, en el Perú, *lo*

diverso siempre será una tarea pendiente donde operan el miedo y la culpa como un disfraz para la autocensura. Autocensura que repite patrones históricos que afectan gran parte de América Latina. La pacatería de nuestros pueblos no es más que una construcción a priori de reprobación consensuada. El Perú sigue (y seguirá) siendo un país sin diálogo plural sobre temas de diversidad y género. Aunque el tema de “ser o no ser” ya no sea realmente el gran conflicto. Es imposible no ser consciente de los logros que la lucha contra la cultura hegemónica, falo-logo-centrista, ha conseguido desde mediados del siglo XX. Logros que componen colectivos feministas con mayor apertura, movimientos interdisciplinarios que agrupan comunidades vulnerables, políticas públicas y estudios de género. Es imposible que el entramado heteronormativo no se muestre agrietado en su estructura fundante. Es imposible que en mucho no hayamos cambiado.

Posible es, más bien, imaginar este país variopinto en un laberinto subterráneo de nuevas estéticas donde lo ambiguo, lo *queer*, se pone en manifiesto en un fundamental puñado de creadores y creadoras peruanas. *Queer* es esta “extraña” fuerza que acompaña el viaje sin retorno de la libertad como un tejido de esfuerzos solidarios. Lo raro. Lo que dialoga con su otro y es a la vez lo mismo. Lo liminal. Esa frontera donde algo ha partido y algo está por llegar. Donde está la crisis. La tensión. Ahí están nuestros teatros.

In-Forme Primero

La primera obra que dirigí en el Perú se llamó *Rainbow*. Recién empezaba mi aventura como director teatral y Gonzalo Rodríguez Risco comenzaba como dramaturgo. No fue casual que decidiéramos reírnos de nosotros mismos tildando a nuestra obra de heterofóbica. Al poco tiempo hicimos *Asunto de tres* con la consigna de que un beso es siempre una posibilidad. Cualquiera sea la edad o vínculo que reúna a

dos o más en una situación romántica. Uno quedaba signado por un recuerdo latente. ¿Quién no se ha “ilusionado” después de un beso? Luego vino una irreverente versión de *Las Criadas* de Jean Genet a la que denominamos *Mal criadas*. Un importante salto que llegó a la par de una libre y polémica adaptación de *La revolución* de Isaac Chocrón. Actores travestidos, con evidente masculinidad, en pugna con su clase social y su lenguaje nativo. Un medio virtual que apareció por esa época le advirtió a los espectadores: “*absténganse de ir a verla todos los puristas teatrales, los devotos de Genet y los pacatos que se escandalizan al toparse con un hombre vestido de mujer*” (Decajon.com, 2000). Sin duda, estas puestas en escena nos colocaron en el ojo público de la bravata y la irreverencia concertada. Un tiempo después decidí escribir mi primera obra en solitario. *Cuando el día viene mudo* fue un homenaje a la amistad desnuda, al silencio de las palabras y a mi propia historia. En esta exploración escénica, poco a poco se fue haciendo más contundente la poética provocadora y rupturista de mi grupo EspacioLibre. Poética que hasta hoy se alimenta del pensamiento conjunto de nuestro entorno y de nuestra convivencia con el otro: el diferente. Evidentemente, no todas nuestras obras son de temática gay, pero hay una relevante *estética queer* que nos acompaña en la lucha libertaria y sistémica de “lo raro / lo otro” como oportunidad para crear un lenguaje propio que conviva con el espectador en perfecta armonía. Promoviendo una ética de respeto recíproco, diálogo y (anti) tolerancia. Porque “la tolerancia” fue un caballito de batalla en los años 80-90, que hoy por hoy ha caducado en tanto tolerar es un verbo excluyente.

Reencuentro con la historia

Este brevísimo testimonio me lleva a revisar la historia de ese teatro que se atrevió a tocar temas o (re)crear estéticas que se rebelen a los diversos sistemas de control y condicionamiento social.

En las décadas del sesenta y setenta llegaron al Perú las primeras obras teatrales con cuestiones de género y diversidad. Llegaron de afuera. Tocaron las puertas de nuestro naciente teatro peruano poscostumbrista más por curiosidad que por interés renovador. En esta pequeñísima e incompleta lista podemos nombrar *Orquesta de Señoritas* de Jean Anouilh, *Los chicos de la banda* de Mart Crowley y *Sabor a miel* de Shelag Delaney. Esta última puesta fue realizada en 1966 por el grupo Homero Teatro de Grillos con un interés un poco menos frívolo y más bien inquietante. El crítico José Miguel Oviedo publicó en El Comercio ese mismo año:

Hay varios aspectos extraordinarios en la pieza. En primer término, su manejo no melodramático de tantos elementos melodramáticos y hasta truculentos. En ningún momento desciende al sentimentalismo ni cae en la fácil demagogia de mostrar los personajes como meras “pobres gentes”. No hay concesiones, porque hay una enorme amargura, una rabia incontenible y un afán sincerísimo de mostrar las cosas bajo la cruda luz con que aparecen en la realidad. Estamos, sin duda, frente a un naturalismo, pero de dolorosa hondura y ardiente verdad humana. En segundo término, destaquemos la acerada, filosa precisión del diálogo que permite un diseño siempre muy ajustado y verosímil de los personajes y sus psicologías. La violencia verbal y la ternura están contrastados con sutil maestría. Por último, la comprensiva perspectiva en que la autora ubica su testimonio de parte [Delaney tenía 18 años cuando escribió y estrenó la obra en Inglaterra]: quien habla es una niña –y el candor, la pureza con que contempla este cuadro sórdido, son esenciales para su eficacia dramática- pero juzga los tópicos más arduos –el prejuicio racial, la homosexualidad, los moldes de la vida británica- con madurez y objetividad. Sobre la puesta que presenta el grupo “Los Grillos” pesaba el recuerdo de una límpida versión cinematográfica, con dirección y actuaciones memorables. La versión local, es muy digna y meritoria: el film no se hace extrañar. Sara Joffré es segura e intensa en profundidad. (p. 3-4)

Los ochenta y noventa fueron décadas de militancia y sensibilización. Casi didáctica. Se desarrollaron sendos tratados sobre la sexualidad y sus variantes. Se pusieron sobre la mesa los tabúes como vehículos para crear pequeñas sociedades. Se anunció que la homosexualidad no era más una enfermedad, pero apareció otra que satanizó sus prácticas: el VIH. En este contexto, el teatro revisa su función social y se pone la camiseta de lo que en ese entonces se llamaban “minorías de alto riesgo”. Esta época gestó manifestaciones escénicas con más incidencia en el discurso. Había que tomar una posición política. Sin embargo, la asimilación de una poética que acompañe y a la vez esconda contenidos provocadores, apareció con gran sutileza y altos grados de belleza. En este conjunto podemos nombrar al grupo Magia de José Carlos Urteaga (*Cabaret*, 1982 / *Caricias*, 1985 / *La importancia de ser honesto*, 1990), a Ensayo (1983-1990) y Umbral (1991-1998) de Alberto Ísola (*El matrimonio de Bette y Boo*, 1990 / *Víctor o los niños al poder*, 1990 / *Ardiente paciencia*, 1992 / *La Nona*, 1993), al Pequeño Teatro de Edgar Guillén (*Los muchachos de la banda*, 1977 / *Orquesta de señoritas*, 1977 / *Sara Bernhadit y las memorias de mi vida*, 1984 / *Detrás del biombo*, 1989), a José Enrique Mavila (*Acero Inoxidable*, 1990 / *Sexus*, 1991) y especialmente al Teatro del Sol de Felipe Ormeño y Alberto Montalva (*Baal*, 1984 / *Orquídeas a la luz de la luna*, 1988). Época que además vio nacer procesos fundamentales de adaptaciones de novelas y de clásicos del teatro universal. Una forma sensata de hablar de nuestras realidades desde una voz autorizada. Autores como Wilde, Shakespeare, Puig, Vargas Llosa y Brecht fueron puestos en escena con amplio sentido crítico. La más sonada fue la versión teatral que hizo el Teatro del Sol en la casa cultural Cocolido de *El beso de la mujer araña* primera adaptación (no autorizada) de la novela de Manuel Puig en 1979. Obra que además recorrió gran parte de Latinoamérica y Europa. Incluso el propio Puig intentó frenar la gira cuando se enteró del éxito de la adaptación que en 1981 fue hecha oficialmente por el mismo autor y vendida a Marta Luna para su estreno en México.

Muchos estudiosos del teatro peruano como Ernesto Ráez y Sara Joffré consideran que la obra marcó un antes y un después en nuestra historia teatral contemporánea. No solo por su provocadora (y minimalista) estética o por el inquietante tratamiento del discurso escénico sino porque, según cuenta Aurora Colina, fueron seis meses de sala llena y funciones extras. Inusual para la cartelera limeña de la época. Tal fue el impacto mediático que la obra emprendió una exitosa gira latinoamericana que terminó en Europa. En medio de esta vorágine, y de fallidos intentos de comunicación con el autor, este decidió no solo hacer su propia versión para el teatro sino que interpuso una querrela legal para impedir que la obra se siga dando. La siguiente cita pertenece al diario mexicano de circulación nacional Uno Más Uno (1981) que fue fundamental en la década del 80:

El beso de la mujer araña pertenece a Manuel Puig, aunque Montalva y Ormeño sientan la obra como propia: con ella han recorrido el occidente, empezando por el Cono Sur. Ahí también se inició la demanda, por parte del autor de "al menos ver qué adaptación habían hecho" y decidir si les pasaba los derechos o no. Ante el rejuergo de los actores, que le prometieron en varias ocasiones, por teléfono en llamadas de larga distancia, un envío que nunca fue puesto al correo, Puig tomó medidas drásticas y pudo impedir que los actores se presentaran en España. [...] Montalva y Ormeño acusan a Puig de "reaccionario", según dijeron a la salida del escenario. Argumentan que lo es porque "quiere frenar el desarrollo del teatro latinoamericano", lo cual es una aseveración bastante ambiciosa que deja entender que son ellos el teatro latinoamericano: ¿lo serán ellos más que Puig? [...] Al finalizar la obra, ambos recaban fondos en sus camisolas de sarga blanca, como lo han hecho durante siglos los saltimbanquis y los cómicos de la legua —aclaran al público—. Sin lugar a dudas, no es el lucro lo que motiva a los actores peruanos a mantenerse, desde hace dos años, en este juego de la rata y el gato, sino el teatro como "opción de vida, un proceso constante de

búsqueda de la identidad humana". Pero, ¿les era tan ofensivo mandar a Puig la adaptación cuando éste se las pidió, al inicio del plagio allá en Lima? (p. 6-8)

El siglo XXI despertó despacio porque la guerra interna dejó una herida profunda. Sin embargo, la explosión de nuevos creadores y nuevas grupalidades no tardó en hacerse notar. Hubo un regreso a la palabra. Al individuo que crea y se mira a sí mismo. A los roles escénicos. Era urgente hablar de nuestras cosas. Volver a capturar la esperanza. En este marco más intimista, aparece la nueva dramaturgia del cambio de siglo. Una raza de escritores y escritoras menos políticos, pero también menos estereotipados. Junto a ellos, algunos directores y actores que, como yo, buscábamos temas que nos movilizaran y permitieran emprender la búsqueda de nuestras propias identidades creadoras. El Comercio (1999), uno de los diarios más leídos del país, publicó un artículo en su revista/suplemento de los viernes Visto y Bueno que refleja muy bien el pensamiento de aquella época sobre nuestros teatros:

Hoy, el tema de la homosexualidad continúa siendo un tabú al interior de muchas familias, a pesar de ser tan común en los medios audiovisuales. Dentro de sus agendas, lo relacionado con esta opción sexual es relevante, y vende. La televisión batió records: travestis, lesbianas, gays y transexuales han circulado por los diferentes talkshows narrando sus amores locos, sus celos tormentosos, o dando detalles sobre las operaciones plásticas a las que se sometieron. Siempre desde un punto de vista polémico y sensacionalista. Siempre con el escándalo detrás. Hartos de ese tratamiento, tres directores de teatro: Diego La Hoz, Bruno Ortiz y Soledad Piqueras, llevan la homosexualidad a las tablas, porque no es justo que se haya tocado el tema de un modo tan negativo. Nos interesa reivindicar la imagen honesta y real del homosexual, dice La Hoz (8).

Sin darnos cuenta estábamos acercándonos a una minoría que estaba cansada de burlas y malos tratos mediáticos que, si bien venía de mucho antes, se había vulgarizado

oportunamente en la dictadura de Fujimori. Estábamos siendo parte de un cambio. Por pura intuición libertaria, nos empezamos a agrupar en discursos más vitales y sin duda urgentes. En este grupo de teatristas, siempre afincados en la capital, también estaba Jaime Nieto, Roberto Sánchez Piérola, Ruth Vásquez, Aldo Miyashiro, Daniel Dillon, Gonzalo Rodríguez Risco y Eduardo Adrianzén. Cada uno, a su modo, escribía con particular disciplina para propiciar la fricción con aquellos temas que nos acercaban a una reflexión más profunda de nuestra realidad. Y el pasado, en su función ancilar, también estaba en el tintero. 1.- Ya no se cuentan grandes historias y mucho menos trágicas (*Asunto de tres* de Gonzalo Rodríguez Risco, 2000). 2.- Los personajes viven en un permanente estado de malestar con ellos mismos y con el entorno que los rodea. El regodeo del deseo incompleto, y a veces desesperado, pero que se hace evidente en su lúdica escénica (*Carne quemada y Deseos Ocultos* de Jaime Nieto, 1995 y 1997 respectivamente). 3.- Es común encontrar, por otro lado, parejas que se conforman desde un estado de fragilidad o con ciertos acuerdos de libertad (*Sobre el encierro y debajo* de Roberto Sánchez Piérola, 2000). Sin embargo, hay que anotar, la poca presencia de mujeres autoras en este conglomerado de escritores e historias protagonizadas por hombres. Tema pendiente.

Nos hemos alejado con conciencia de causa y efecto de los grandes romances que son capaces de dar la vida por el otro o de atravesar mil peripecias para consumir su amor. Romeo y Julieta ya no son un ejemplo. En la dramaturgia de hoy estas relaciones son más prácticas. Incluso frías. Los temas de identidad sexual parecen llevar la posta en muchos casos y dejan entrever un despertar a nuevas conciencias de género. Cada uno a su forma circula en estos territorios de complejos vínculos afectivos poniendo como protagonistas a personajes muy jóvenes. Edades, por cierto, cercanas a las suyas. En la obra *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini* de Eduardo Adrianzén todos los personajes se cuestionan su edad. Los más jóvenes quieren crecer y

los más viejos quieren juventud. Tienen una conciencia extrema de sus propias edades y entran en conflicto con aquello que “deben hacer”. Se relacionan afectiva e íntimamente sin importar las consecuencias y son capaces de poner a prueba su propia sexualidad. En todas las edades hay fuerzas que colisionan, parecen decirnos los autores. Y estas colisiones también están en la esfera estructural de la construcción dramática. Anacronismos. Ucronías. Ironías. El tiempo y el espacio parecen danzar en la incertidumbre de un permanente no-ser. Es que, finalmente, el teatro de este nuevo siglo es absolutamente convivial. Un paso necesario que nos inserta en las nuevas teatralidades: “El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (Lehmann 18)

Un telón que no se cierra

Todas estas estructuras que parten de un pensamiento integrador y se convierten en poéticas (pos) dramáticas siguen siendo ambiguas. Terrenos liminales, líquidos y fronterizos. A estas alturas está claro que “lo ambiguo” pertenece a una estética que ya se ha posesionado de nuestros teatros. Lo *queer*. Las propuestas escénicas actuales de temática gay (o LGTBIQ) han encontrado una nueva motivación sociopolítica basada en el testimonio biográfico o biodrama con soportes documentales. Entre ellas encontramos *P.A.T.R.I.A* de Paloma Carpio (2013), *Un monstruo bajo mi cama* de Gabriel De La Cruz (2015) y *Cuando Seamos Libres* de Carolina Silva Santisteban (2016). Que, más allá de sus detractores, no deja de tener un efecto potente en el espectador y eso lo valida. Tres colectivos están haciendo una labor fundamental: Tránsito, Vodevil y Presente. Algo similar sucede con el teatro performativo, heredero del *happening*, cuyo impacto es más inmediato, pero logra efectos de conmoción claves para el debate. En este rubro escénico podemos destacar la labor de Micaela Távara,

Giuseppe Campuzano, Cecilia Rejman, Frau Diamanda y Rebeca Ráez. Siempre habrá un teatro para todos y todas. Un teatro que buscará ridiculizar lo diferente. Otro que solo pretenderá divertir. Y otro que, por su propia complejidad polisémica, nos dejará pasmados en la silla de una pequeña casa teatral alternativa. Lo que realmente importa es un teatro que sepa integrar distintas realidades. Que tenga voz propia y se haga parte con calidez del que navega sin rumbo por elección o exclusión.

La lucha por la visibilidad, siguiendo el patrón de la autocensura mencionado al inicio, es más bien una tarea orientada a la negación de la invisibilización. El Perú es un país ambiguo por naturaleza. El Perú es *queer*. Qué duda cabe.

© Diego La Hoz

Referencias bibliográficas

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Madrid, España: Ed. CENDEAC, 2016.

Oviedo, José Miguel. “Una historia sórdida con sabor a inocencia”. *Diario El Comercio*. Lima, Perú, 1966.

Reboredo, Aída. “El plagiado beso de la mujer araña”. *Diario Uno Más Uno*. Distrito Federal, México, 1981.

Wolfenzon, Carolyn. “La homosexualidad en las tablas peruanas”. *Revista Visto y Bueno*. El Comercio. Lima, Perú, 1999.