

## **Teatralidades migrantes: el caso de la dramaturgia *queer* de Federico Roca y el festival Fuerza Fest.**

**Yanina Vidal**  
**Universidad de la República**  
**Uruguay**

### *Introducción*

Cuesta pensar al teatro político en nuestra coyuntura como un factor alejado del binomio entre lo que sucede en un estado de vigilancia y uno vigilado, entre la censura y la libre expresión. Sin embargo, debemos considerar que el teatro político es algo que siempre se hace presente. No solo en momentos de crisis, sino también en situaciones de aparente comodidad, donde todo parecería estar en orden. Es que el neoliberalismo nos convence de una imagen superficial donde todo está bien y las carencias no son visibles. Es en este estado de las cosas donde lo aparente tiende a cubrir las verdaderas crisis, desigualdades y carencias.

El arte político existió siempre en la medida que es aquel que busca interpelar e incomodar a los sujetos y llevarlos hacia los espacios que generan constantes vacilaciones de sentidos para intentar que nos pongamos en el lugar del otro. Lo político en las artes escénicas ni tiene que ser solemne ni tampoco tiene que ser caduco, simplemente cambia de forma porque las necesidades y los reclamos sociales comienzan a ser otros.

Si tuviéramos que plantear distintas etapas del teatro uruguayo en esta vertiente, diremos que nuestro teatro siempre fue político, comprometido y audaz. Desde el género chico criollo, pasando por Florencio Sánchez (1875-1910)<sup>1</sup>, Teatro Uno<sup>2</sup>, y hasta las reactualizaciones del teatro acerca del pasado reciente en el teatro contemporáneo<sup>3</sup>, todos han sabido demoler creencias vetustas, sobre todo sacudir a las clases dominantes. Estas expresiones también han logrado cambiar de forma, a tal punto de hacerse presen-tes

---

<sup>1</sup> Primer dramaturgo moderno y político de Uruguay. Instaló tanto en sus grandes dramas como en los sainetes las situaciones de desigualdad de las familias rurales y de los sujetos marginados en el arrabal bonaerense y montevideano a comienzos de 1900; aunque ya escribía desde antes en periódicos como cronista policial, trabajo que le sirvió para conocer desde adentro la delincuencia, la irresponsabilidad estatal y la precariedad de los trabajos femeninos.

<sup>2</sup> Elenco teatral uruguayo de vanguardia, fundado en 1961 por Alberto Restucia y Luis Cerminara. Realizaron teatro experimental avocándose a la teoría de Antonin Artaud e introduciendo fuertemente el teatro expandido y el teatro del absurdo.

<sup>3</sup> Con la llegada de los gobiernos de izquierda en América Latina, se reelaboraron discursos sobre las teatralidades relacionadas al pasado reciente. A partir de 2005 se desarrollaron fuertemente en la escena uruguayaya nuevas dramaturgias y representaciones que introducían el debate acerca del gobierno de facto y los desaparecidos. En esta oportunidad los temas eran traídos muchas veces por jóvenes creadores que apenas tuvieron cercanía con ese proceso y por artistas con familiares detenidos y/o desaparecidos.

continuamente en los programas de las luchas sociales a partir del arte callejero<sup>4</sup>. El teatro uruguayo siempre se caracterizó como incómodo y ha encontrado espacios donde el servilismo no cabe; y más aún, ha hecho posible una militancia sobre las tablas y en la escritura.

En este marco vinculado al teatro político invitaremos a pensar cuáles son sus relaciones con la dramaturgia *queer* de Federico Roca<sup>5</sup> (1974) y con el festival *Fuerza Fest* de la comunidad latina LGTB de New York. Además, se intentará construir los puentes que unen las necesidades de estas comunidades tanto en Estados Unidos como en Uruguay, además de explicar por qué la dramaturgia *queer* y política de Roca enriquece la escena teatral de otros territorios.

### *¿Qué es la dramaturgia queer?*

Las categorizaciones siempre suelen ser problemáticas, más si estamos en permanente construcción y cambio de ciertos rasgos literarios y si pretendemos analizar un caso que tiene tan poca distancia histórica y con permanentes crisis. Resulta difícil analizar un hecho literario que todavía muta y tiene múltiples derivas. Analizar un caso que se encuentra en movimiento con respecto a las teorías de género realmente es un riesgo, ya que nuevas consideraciones y formas de análisis emergen continuamente.

Nos centraremos en pensar esta dramaturgia *queer* siempre desde una perspectiva política, ya que en primera instancia entraría cualquier obra donde estuvieran presentes las temáticas de diversidades sexuales y de género; sin embargo, en esta oportunidad resaltaremos no solo ese factor que se presenta como primordial, sino que también estableceremos las problemáticas que estos temas tienen como hechos sociales y con permanentes debates. Llevaremos a estas teatralidades *queer* hacia otros lugares de problematización donde los factores anteriores no alcanzan, sino que necesitan del despliegue de los conflictos que conllevan situados siempre en lo social, permitiendo conceder paso al análisis de las diversas asimetrías de la clase social y de escenarios políticos.

---

<sup>4</sup> Actualmente muchos colectivos sociales se hacen presentes en las calles desde el *artivismo*. Una manera de lograr visibilidad ante los reclamos es vincular diversas disciplinas artísticas en las luchas sociales generando un lenguaje híbrido de expresión política.

<sup>5</sup> Dramaturgo y director teatral uruguayo. Entre sus obras se destacan: *Mujeres en oferta*, *Seis todos somos culpables*, *La posteridad de las ratas*, *Tal vez tu sombra*, *Día 16* y *Mi vida toda*. Ha sido galardonado como dramaturgo con los Premios Florencio en 2016 y 2017. Varias de sus obras fueron representadas en Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, Estados Unidos y España.

Este teatro *queer* será político porque se instalará en el análisis y cuestionamiento de los roles sociales asignados a las personas de la comunidad LGTB, pero teniendo en cuenta su situación de desigualdad y precariedad. No alcanza con estar o reflejarse en la comunidad, sino que esta debe demostrar que pertenecer a un grupo social es consecuencia también de la evasión de la responsabilidad del Estado, pero también de la sociedad misma. No es la comunidad LGTB de *lobby*, sino la otra, la que no se ve porque no habita los espacios comunes y sus situaciones son silenciadas porque incomodan y nadie quiere hacerse responsable.

En el caso de Uruguay es necesario preguntarse dónde está la incomodidad que el teatro político<sup>6</sup> necesita si es un territorio donde muchos de la comunidad están amparados por leyes inclusivas. Por un lado, tenemos la ley del matrimonio igualitario<sup>7</sup>, y por otro la ley trans<sup>8</sup>. Cabe preguntarse en qué medida actúa lo político si estamos ante un terreno de legalidad. Actúa en virtud de mostrar que las leyes no siempre son garantía de amparo, ni mucho menos plantean una integridad de derechos, ya que, ante las diversas situaciones de precariedad, muchos quedan por fuera, más allá de que haya una contemplación legal.

Entendiendo la teoría *queer* como aquella que considera que el género es una construcción social y no biológica y que pretende repensar las identidades fuera de la heteronormatividad, y entendiendo a su vez lo político como un espacio donde se interrogan prácticas que se encuentran naturalizadas; podemos pensar al teatro *queer* como un teatro que pretende afirmarse entre los cruces de las prácticas socialmente exigidas y aceptadas y sus desobediencias. La desobediencia no es simplemente salirse del orden, sino ubicarse en el proceso por el cual la precarización social y económica son sus principales factores.

Es un teatro que devela la posición de los sujetos que no solo se encuentran excluidos de la norma sexo genérica, sino que también transitan esta problemática a partir de los usos y desusos de sus cuerpos. Entiéndase el *uso* como parte de la industria sexual, y *desuso* como la integración a la economía del mercado negro para realizar cambios físico-corporales y sobrevivir dentro de la esfera del delito. Este teatro pretende visibilizar las

---

<sup>6</sup> El teatro político es considerado como aquel que es capaz de incentivar el pensamiento crítico de los espectadores y la lucha de clases. Pretende desde la dramaturgia y puestas en escena cuestionar las prácticas sociales hegemónicas, presentándose como un teatro contrahegemónico. Intenta denunciar las fallas de la posición dominante, para hacerle frente a la violencia e injusticias de las que es víctima un sector silenciado (Vidal, 2020).

<sup>7</sup> Ley que otorga a todas las personas contraer matrimonio sin importar su género, raza o identidad, con los derechos y obligaciones que implica. Perteneció al Código Civil Uruguayo desde 2013.

<sup>8</sup> Ley aprobada en 2018 que garantiza políticas públicas específicas y derechos a la población transgénero.

situaciones de esas vidas que se encuentran por fuera de la práctica de legalidades que intentan adjudicar derechos, pero que en la realidad demuestra fallas.

En este caso también debe pensarse como una teatralidad migrante debido a que problematiza el mismo tema, pero cambiando los escenarios políticos y sociales. En cada contexto la relación entre la propuesta de la obra y el público tendrá un resultado distinto debido a las diferencias entre los conflictos existentes entre un lugar y otro. Más allá de las diferencias entre una puesta en Uruguay y otra en Estados Unidos, la diferencia estará en el resultado simbólico y la recepción con el público. La teatralidad migrante no es únicamente un traspaso temático y estético, sino también conflicto, político y afectivo.

A partir de estas consideraciones nos centraremos en el análisis de dos obras de Federico Roca que fueron representadas en un festival internacional y veremos cómo dialogan las diferentes perspectivas teatrales desde Uruguay hacia otros escenarios que reclaman textos y puestas en escena de estos temas.

### *Fuerza Fest*

Cada mes de mayo, desde 2016, tiene lugar un festival de teatro llamado *Fuerza Fest*. Se desarrolla en New York y muestra una diversidad de obras teatrales con temática *queer*. Su particularidad es que pertenece a la comunidad latina LGTB; tanto actores, directores y dramaturgos realizan sus creaciones promoviendo la visibilidad de estas comunidades que se fusionan.

El dramaturgo uruguayo Federico Roca ha recibido el premio *Abniel Marat*<sup>9</sup> a mejor texto en dos instancias. La primera por su obra *Seis, todos somos culpables*, en 2016, y por su obra *Buscando a Copi* en 2019. Ambas se encuentran dentro de lo que él denomina escritura de “compromiso social”<sup>10</sup>. La primera trata sobre seis transfemiciidios ocurridos en 2012 en Uruguay y que siguen sin resolverse. La segunda se concentra en la muerte del dramaturgo argentino Copi por el virus del Sida. Estos dos temas nos invitan a pensar si es posible hablar de dramaturgia *queer* y si esta escritura puede considerarse teatro político.

*Corezon* es el elenco que se ha encargado de trabajar estas dos obras en el marco del festival. Está conformado por actores y directores latinoamericanos radicados en Estados Unidos. La comunidad latina se involucra mucho en el proyecto. Es espectadora, pero

---

<sup>9</sup> Premio que se le otorga al mejor texto y a la mejor puesta en escena votados por el público en el festival *Fuerza Fest* en la ciudad de New York.

<sup>10</sup> Así describió el dramaturgo a su escritura en la Tercera Jornada del Colectivo de Investigación Teatral en 2017 en el Teatro Solís. Realizó una exposición de todas sus obras estrenadas y destacó su anclaje con los problemas sociales contemporáneos que motivan a seguir escribiendo.

también hacedora. El presupuesto para las puestas en escena, así como los premios son mínimos, ya que la finalidad es promover la justicia social y a su vez interrogar desde la escena los problemas que aún atraviesan las personas LGTB. Cabe preguntarnos en qué medida la dramaturgia uruguaya incide en estas formas de teatralidad.

El teatro que refleja los conflictos de la comunidad LGTB tiene su origen en Estados Unidos, ya que podemos hablar de un teatro pre Stonewall<sup>11</sup> y un teatro post Stonewall (Leonelli 2014). La diferencia entre estos se debe a que el último logra poner en escena los problemas de la identidad de género y posteriormente tratar el tema del SIDA, que tanto marcó a la comunidad con una errónea conexión entre la sexualidad y el virus. Ya para este entonces el teatro dejó de ser únicamente divertimento de *drag queens*, pasó a entablar una relación directa con el pensamiento crítico de la comunidad y de los espectadores de tal modo que convirtió a la escena norteamericana y luego a la latinoamericana en un terreno político.

El componente que genera un cambio en este teatro es la denuncia, elemento principal que enmarca a la obra *Seis, todos somos culpables*: “Actriz 2: En Uruguay, entre 2012 y 2013 seis mujeres trans fueron asesinadas. Las seis fueron víctimas de violencia extrema previa al asesinato, realizado en todos los casos con brutal sangre fría. De esos seis casos, sólo uno ha sido resuelto” (Roca 2014:5).

Este es el argumento de la obra, que a su vez se cuela con otras historias vinculadas tanto a la homosexualidad como a la identidad de género, siempre mostrándose desde la denuncia y estableciendo un discurso que ha de desarrollarse como una manifestación política. Dentro de estas historias tenemos la de un jefe y un empleado, quien avisa a su trabajo que faltará porque ese día se despertó gay (haciendo una clara alusión al DSM 4<sup>12</sup> que consideró a la homosexualidad como enfermedad); en segundo lugar, la historia de dos policías, donde uno le confiesa su amor al otro; en tercer lugar la historia de un chico que es trabajador sexual, pero que no acepta que es gay aunque entregue su cuerpo a los hombres; la siguiente es sobre una chica que habla de una situación traumática que tuvo con un amigo que le gustaba en la secundaria y al que descubre a los besos con otro compañero de clase.

---

<sup>11</sup> Los disturbios de *Stonewall* fueron conocidos por el famoso bar *Stonewall Inn* donde congregaban personas de la comunidad LGBT. Allí se ocasionó un famoso conflicto entre las personas y las fuerzas policiales el 28 de junio de 1969. Es así que esta fecha es recordada anualmente como una de las principales en las que se llevó a cabo la confrontación al poder.

<sup>12</sup> Manual estadístico de trastornos mentales.

Estos entramados del texto se conectan directamente con los casos que se denuncian, ya que muestran en su intensidad la hipocresía de una sociedad que se describe con una moral rígida donde pareciera que la homosexualidad y el cambio de género no existieran. Puede observarse una correspondencia entre algo que se oculta y lo develado, que siempre involucra a la sexualidad escondida y no revelada: el silenciamiento y la vergüenza descubiertas por las endebles exigencias sociales.

Hacia el final tenemos cuatro historias que salen de lo paródico y se instalan en el drama: la historia de un hijo que le confiesa a su madre que le atraen los hombres; luego la de Melanie, una chica trans que vivió en un pueblo rural; el relato de un padre al que le han matado a su hija transgénero y al final el relato de Sonia, la amiga de una chica trans que no tenía familia y fue asesinada.

Y a la semana nos enteramos... Sí, nos enteramos. Y fue horrible. Pobrecita. Pobrecita ella. Pobrecita. La encontraron hecha una piltrafa, toda rota, ella era tan cuidadosa, tan coqueta... Le pedí a la vecina que le alquilaba el cuarto que si venía alguien de la familia de ella a buscar sus cosas, me avisara (...) Pero fíjese el tiempo que ha pasado y nadie vino. Nadie. Yo no sabía que estaba tan sola (2014:18).

Cada una de las víctimas se caracteriza por haber sido trabajadora sexual. La condición de precariedad de cada una de ellas es evidente, pero también es un indicador de lo que sucede con las personas transgénero en Uruguay. En primer lugar, por el oficio en sí mismo, que desplaza a estas mujeres a una única posibilidad laboral, producto de la discriminación; por otro lado, acentúa la situación de precariedad de algunas disidencias. La precariedad es una condición social y económica en la que estos cuerpos están presentes (Butler 2017).

Dicha precariedad se enfatiza a partir de que estas identidades son parte de lo que Paul B. Preciado (2014) denomina “cuerpos pornificados”, que son esos cuerpos que se encuentran dentro de la relación compra/venta<sup>13</sup> de la industria farmacoporno-gráfica. Esta doble condición de precariedad es denunciada en la obra, y a su vez manifiesta dentro de la escena norteamericana la inestabilidad en la que se encuentran estos cuerpos en relación con la justicia en América Latina.

---

<sup>13</sup> Es importante aclarar que en este caso se hace referencia al uso de determinados cuerpos para la fuerza de reproducción del trabajo a partir de la explotación sexual y emocional tanto de mujeres como de otras identidades que escapan a las masculinidades. Esta forma de la economía laboral se encuentra tanto en la esfera íntima y también en las relaciones laborales, a tal punto que se dictaminan como únicas formas de supervivencia (Illouz y Kaplan: 2020).

La injusticia tiene la particularidad de ser siempre visible y, por ende, genera un discurso que modifica los cimientos del teatro político. Ya no se interroga acerca de la contrariedad entre las clases sociales. Esta contrariedad interna está sujeta por la condición de género, que lleva a una condición social y como resultado se focaliza en la injusticia que estos cuerpos traen intrínsecamente. Teniendo en cuenta el marco del festival, debemos pensar que la realidad que presenta esta obra muestra el contexto de las personas trans en otro territorio y aproxima una realidad que necesita ser cuestionada. Lo político toma forma a partir de generar un discurso alternativo desde la teatralidad. Se instalan los conflictos de las disidencias presentes en distintas realidades y contextos para generar conciencia.

Padre: (...) Y mi hija sería lo que sería, pero era mi hija y no hay derecho... ¿Qué me van a decir? ¿Que como mi hija era travesti no se merece una investigación policial en toda regla? ¿Que no importa que la hayan matado? ¿Que no era un ser humano? ¿Que no se perdió nada? Sí, se perdió: se perdió mi hija (...) (2014:14).

Las preguntas retóricas del padre delimitan el lugar de la injusticia. Entendemos que la transexualidad no solo deja a la vida en precariedad, sino también en invisibilidad a las leyes. Esto evidencia el lugar que los cuerpos ocupan en el *biopoder*<sup>14</sup> y dentro del sistema judicial. A partir de estos espacios alternativos como el festival, se hacen visibles las diferencias imperantes que deben afrontar las personas transgénero. En el teatro *queer* latinoamericano “es frecuente encontrar la situación teatral atrapando la angustia del hombre en el complicado mundo de tradiciones sociales, religiosas y sexuales” (Leonelli 2014:39). Estas contradicciones internas son las que caracterizan a este tipo de teatro que muestra otras identidades e interviene en un debate político donde estas injusticias deben cuestionarse.

Tanto este tipo de dramaturgia como el festival construyen un discurso contrasexual en la medida en que “se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas y del sistema de género” (Preciado 2002:19), pero estas actúan desde un lugar crítico para centrarse en la denuncia y brindarle voz a estas mujeres que ya no están. El teatro se convierte en un lugar para darle forma a la ausencia y generar un duelo público.

---

<sup>14</sup> Desde el concepto de *biopolítica* de Michel Foucault (1999), el Estado se apropia de los cuerpos a través de los aparatos ideológicos. El cuerpo sano es parte de esta determinación, ya que es sustentable para el trabajo; sin embargo, quedan otros cuerpos al margen, que, al no tener una función productiva a la sociedad y a la economía, quedan excluidos.

Otro de los elementos que este teatro visibiliza y trata de instalarse desde el pensamiento crítico es a través de la construcción del género.

*Buscando a Copi* es otra de las obras de Roca que logró ser premiada en el *Fuerza Fest* (2019). La figura del dramaturgo argentino sirve para descomprimir dos temas fundamentales: el travestismo y el SIDA.

### *Deshacer el género*

Raúl Damonte Botana más conocido por su seudónimo Copi fue dramaturgo, periodista y caricaturista. Muere a consecuencia de ser portador de SIDA en 1987 a los 48 años. En la obra el personaje se define de la siguiente manera: “¡Soy Copi! Artista, actor, dibujante, dramaturgo, novelista, moribundo... todo eso y más... Qué desastre...” (Roca 2008:4). El texto muestra una entrevista que le brinda a un periodista en la sala de un hospital de París. En esta entrevista de la ficción, pero también en una entrevista real, dice que para ser mujer solo hace falta vestirse de mujer, y este es uno de los temas más importantes que recorre la obra, ya que Copi logra travestir al periodista que va a entrevistarle y lo convence de conocer en carne propia la subjetividad femenina.

En palabras de Diego Chiri<sup>15</sup>, el director de la obra, esta pieza le aporta a la comunidad latina LGTB a través de la imagen de Copi la posibilidad de que uno se muestre tal cual es sin avergonzarse. Otra de las cuestiones que pueden resaltarse de esta puesta en escena es que no cae en el drama de la conexión del protagonista con la muerte, sino que llega a la comedia porque pretende reírse de la misma, y cambiar de género es el motor que logra potenciar la comicidad y generar complicidad con el público. Un ejemplo de ello es que, al ver al periodista por primera vez, lo confunde con una de sus enfermeras:

Copi: (con sorpresa fingida) ¡Enfermera! Está muy cambiada. No la reconocería si la viera por la calle... Aunque... sin duda este sexo le queda mucho mejor que el otro. No me sorprende: siempre me pareció un poco masculina con eso de las inyecciones... ¿Estás más contenta? ¿Le va mejor lo de ser hombre? (2008: 2).

Jugar a los desplazamientos del género en este sentido tiene la función de conocer un poco más acerca de la vida de Copi, pero también es parte de un ejercicio político que se presenta en escena. Cambiar de género no es simplemente pasar a ser mujer, sino entender a las mujeres desde otra perspectiva. A su vez mantiene una relación directa con una posición contracultural en los años 80, pero también contra-sexual: “La contrasexualidad es

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada en mayo de 2019 en la ciudad de New York.

en primer lugar un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades narrativas han sido escritas como verdades biológicas” (Preciado 2002:18).

Travestir al periodista no solo es una forma de acercarse más al mismo Copi, sino que entra en la deconstrucción desde un lugar político. Cuestiona desde el juego otras posibilidades que se encuentran por fuera del contrato social y que es necesario romper para llegar al conocimiento cabal del artista que no permite encasillarse.

“La contra-sexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos (...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (2002:19). No hay intenciones de que el periodista se convierta en transexual, sino que rompa sus esquemas porque, de otra manera, no podrá acercarse al universo de su entrevistado, que siempre linda entre el juego de la ficción y el drama de la realidad. No olvidemos que el dramaturgo se encuentra en el hospital, a punto de morir por contraer SIDA.

Desde el primer brote del SIDA en Estados Unidos en 1982, el tema comienza a estar en la escena teatral y poco a poco se va expandiendo hasta entrados los años 90 (2014:33). Llevarlo a la cotidianeidad de la teatralidad permite desmitificar la enfermedad y cuestionar sobre los prejuicios que conlleva. Así es como los personajes tratan el tema con el tono de la comedia, algo que sorprendió en la puesta en escena neoyorquina. El director Diego Chiri afirma que los espectadores comparten este tono, cuando en un principio temió que fuera a ser algo demasiado serio:

Didier: ¿Lo van a cremar?

Copi: Sí, claro. No estoy seguro de que no sea eso lo que hacen con todos los que se mueren de esta enfermedad. Creo que sí, que los creman a todos. De todos modos ya estaba dispuesto que me cremaran mucho antes de que se me declarara esta porquería. Siempre me pareció lo más higiénico, ¿no cree? Eso de pudrirse en un cementerio al lado de vaya a saber quién me parece de lo más promiscuo.

Didier: Veo que lo toma con humor (2008: 4)

Las fugas que toma la contra-sexualidad son el texto mismo porque aborda todo aquello que el periodista desde su lugar heterosexual y de moral cristiana debe entender. Y para ello no queda otra que ponerse en el lugar de Copi, ser Copi con el vestuario de Eva Perón, y entender no solo al entrevistado, sino entender que los lugares que otorgan los géneros son simplemente construcciones artificiales que se rompen al interrogar las contradicciones internas que conlleva ser hombre, ser mujer, y ser Copi.

*Una visita inoportuna* es la obra que se encontraba ensayando el dramaturgo argentino antes de morir. Casualmente, la obra también trata sobre un protagonista que tiene el Sida. La metateatralidad es la vida misma de Copi, que ha recibido la inoportuna visita de un periodista, de la muerte y de la enfermedad. Esta es tomada por Roca en el texto para continuar con los pliegues propuestos tanto por la ficción como por la realidad mostradas en las vicisitudes de la última etapa de vida y creación del protagonista.

### *¿Es posible todavía hacer teatro político?*

El teatro político siempre es una posibilidad cuando hay injusticia. Hoy el teatro político entabla una relación con la intimidad y lo personal para hacerlo público. Tiene la función de señalar las diferencias que pueden encontrarse en una sociedad dividida por la intolerancia, más aún en momentos donde las izquierdas latinoamericanas se ven amenazadas y donde viejas y nuevas formas de fascismo encuentran lugar. Estas obras siguen mostrando lo que otras obras ya han mostrado. El tema como novedad no es lo que interesa, sino el tratamiento de este y su contexto.

Ante las palabras de Roca, hacer un teatro de *compromiso social* implica desde su lugar ejercer un acto de militancia teatral y política donde el yo autor también se vea reflejado a partir de sus inquietudes. La urgencia de presentar la precarización de una trabajadora sexual, así como su señalamiento, son formas de desplegar otros sentidos en el discurso del teatro político, que muchas veces se ha visto sostenido por los mismos temas en la dramaturgia uruguaya. Es importante aclarar que esta escritura teatral es de las pocas, por no decir la única, que está poniendo de frente los conflictos cotidianos de una comunidad.

Centrando el foco en la fusión de esta dramaturgia uruguaya con el festival, cabe destacar que se abre otro pliegue de la ficción, que conlleva la vacilación que todo teatro político necesita, y es el de denunciar otra forma de segregación: la ilegalidad inmigratoria. Este espacio teatral se entrecruza con la convivencia de latinos ilegales. Lo que se puede decir está proyectado por un telón de fondo de un tema que se sabe, pero del que no se habla. El festival funciona como un espacio cónclave que transita entre lo marginal y la contención de afectos ante la tensión política reinante del día a día. Lo vigilado son las sexualidades y las formas de género, pero a su vez conviven con otras formas de marginalidad allí presentes.

Este teatro que viene del sur y se traslada al norte, no solo cambia de contexto, sino que pasa por una fusión que involucra no solo a la problemática uruguaya. Se trata de algo

mucho más macro: el conflicto de ser excluido, desplazado y desaparecido. El *Fuerza Fest* se convierte en este punto en un espacio de disenso, donde es necesario revisitar y reelaborar los discursos que en algunos contextos pueden seguir siendo subalternos. Lo político está en este lugar con más fuerza que en otros territorios porque la ilegalidad es la marca y la esencia de romper con todo tipo de fronteras: las sexuales, las de género, las nacionales, pero siempre primando lo humano a partir de un discurso crítico.

Los espacios de subjetividad alternativa (Dubatti,2007) siempre han de existir, pero, cuando el contexto es hostil, se hace necesario seguir tomando contacto con el teatro político, que no es uno solo, sino que se transforma y encuentra nuevos rumbos para corromper. “Un teatro político denuncia exponiendo los fundamentos por los cuales esas prácticas (anquilosadas) fueron producidas por un grupo de interés determinado” (Barría 2018:6), y esta es la gran característica compartida entre los textos y el festival. En este sentido lo político no solo está configurado por los temas y la trascendencia de estos, sino por las relaciones que construye con el entorno, con la cultura y con los otros.

Es importante que este teatro continúe elaborando propuestas a partir de textos y prácticas escénicas de sectores culturales no hegemónicos, realizando así una mixtura entre lo propio de cada país de América Latina y el espacio donde las nacionalidades se fragmentan. En consecuencia, lo humano de los conflictos mostrados en escena se unifica. Las desigualdades sociales, económicas y políticas, así como las diferentes formas de violencia en Latinoamérica son las que mantienen al teatro político en permanente cambio y le dan continuidad. Este teatro político es contrahegemónico y contra-sexual e instala una poética que reclama las ausencias y se sostiene desde la denuncia y el duelo.

Ante la emergencia sanitaria por la que mundialmente nos vimos afectados, el festival no se realizó; sin embargo, tanto sus organizadores como sus participantes estuvieron atentos a las urgencias de la comunidad para poder ayudar y colaborar ante situaciones de violencia, necesidad alimenticia o salud. El *Fuerza Fest* no solo es una plataforma artística, también es un sostén real ante las diversas urgencias de la comunidad. Mutó el núcleo de congregación teatral en un soporte de emergencia y por qué no de afectos ante el aislamiento. Consideramos que es verdaderamente político en la medida que trabaja con la comunidad y desde la comunidad, creando redes de apoyo y haciendo del teatro una herramienta de acción que sí transforma la realidad.

## Bibliografía

- Barría, Mauricio. *Desmantelar aparatos con otros aparatos*. Revista Artescena. ISSN 0719-7535. Número 5, 2018
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós, 2017
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel. 2007  
---. *Poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas*. 2008  
Recuperado el 10 de junio de 2017  
[https://www.academia.edu/38987591/Dubatti\\_Jorge\\_-\\_Teatro\\_y\\_Poetica\\_Comparada](https://www.academia.edu/38987591/Dubatti_Jorge_-_Teatro_y_Poetica_Comparada)
- Illouz E, Kaplan D. *El capital sexual en la Modernidad tardía*. Barcelona: Herder. 2020
- Leonelli, Alberto. *El teatro Queer de Wilde a Muscari*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos. 2014.
- Marinas, José Miguel. *Pensar lo político. Ensayos sobre comunidad y conflicto*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2012
- Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós, 2009  
---. *¿Qué es política?*. 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=e1gDuIAB5Og>
- Pavis. Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Argentina: Paidós, 2000
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002  
---. *Testo Yonki*. Buenos Aires: Paidós, 2014
- Proaño Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos, 2007
- Roca, Federico. *Seis, todos somos culpables*. S/D. 2013  
---. *Buscando a Copi*. S/D, 2008
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005