



***Queer and fabulous!***  
**Representación y conciencia de la latinidad gay  
en el teatro fabuloso de Guillermo Reyes**

***Maritza Maldonado***  
**Universidad de Arizona**  
**Tucson – Arizona - EEUU**

**El autor:**

Guillermo Reyes es considerado uno de los dramaturgos Latinos contemporáneos más importantes. Reyes es profesor en la Escuela de Teatro y Filme en la Universidad Estatal de Arizona. El dramaturgo nació en Chile y llegó a los Estados Unidos cuando era muy joven. Obtuvo su Maestría en Dramaturgia en la Universidad de California, en San Diego, y desde entonces se ha dedicado a escribir, dirigir y producir teatro. La mayoría de sus obras exploran las vidas de los emigrantes y las tribulaciones emergentes de la homosexualidad, las cuales incluyen la presión social, la discriminación y los conflictos de identidad, entre otros. Una de sus obras más renombradas es *Men on the Verge of a His-Panic Breakdown*, que ganó el Theater L.A. Ovation Award for Best World Premier Play and Best Production en 1994. En 1996 Reyes ganó el Emerging Playwright Award y desde entonces ha recibido numerosos premios. Recientemente Reyes escribió el libro *Madre and I: A Memoir of Our Immigrant Lives*, en el cual entra en contacto con sus raíces chilenas y también narra sobre sus primeros años como emigrante en Hollywood.

**The author:**

Guillermo Reyes is considered one of the most important contemporary Latinos dramatists. He is a professor in the School of Theatre and Film at Arizona State University. The playwright was born in Chile in 1962 and came to the U. S. at the age of 9. He received his Master's Degree in Playwriting from the University of California, in San Diego and has ever since dedicated to writing, directing, and producing theater. The majority of his plays explore the lives of immigrants

and the tribulations arising from homosexuality, which include social pressure, discrimination and identity conflicts, among others. One of his most celebrated plays is *Men on the Verge of a His-Panic Breakdown*, which won the Theater L.A. Ovation Award for Best World Premier Play and Best Production 1994. In 1996 Reyes won the Emerging Playwright Award and since then has received numerous awards. Reyes has continued to write substantially and nonstop. Other well-known plays are *Deporting the Divas*, *Chilean Holiday*, *The Hispanick Zone*, *Allende by Pinochet*, *Mother Lolita*, *The Seductions of Johnny Diego*, and *Men on the Verge II: The Self-Esteem Files* (2004), among many others. Recently Reyes wrote the book *Madre and I: A Memoir of Our Immigrant Lives* (2010), in which he comes in contact with his Chilean roots and also narrates about his early life as an immigrant in Hollywood. In February 2014 his newest play, *The Comic Hero*, will debut at Borderlands Theater in Tucson, Arizona.

“*We’re here, we’re queer, we’re fabulous, get used to it!*” fue el lema que representó la formidable toma de poder y la subsecuente emancipación de la comunidad gay al finalizar la década de los ochentas en los Estados Unidos. Al examinar el surgimiento de las nuevas formas teatrales de representación de los latinos gay, así como la nueva conciencia de la homosexualidad que estas representaciones han creado en los sectores gay y heterosexuales, hispanos y anglosajones, de la sociedad estadounidense, destaca el *Teatro de lo fabuloso* como la forma de representación predominante, esencial y óptima de dicha comunidad. A través de la obra de Reyes *Men on the Verge of a His-Panic Breakdown* se observa el proceso que implicó el rompimiento del *Teatro fabuloso* con las formas teatrales de representación gay anteriores, los conflictos emergentes de esta doble subalternidad, y las constantes negociaciones derivadas del pertenecer a dos subculturas distintas y hasta cierto punto contrapuestas.



Guillermo Reyes es considerado uno de los dramaturgos latinos contemporáneos más importantes. Reyes es profesor en la Escuela de Teatro y Filme en la Universidad Estatal de Arizona. El dramaturgo nació en Chile en 1962 y llegó a los Estados Unidos cuando tenía nueve años. Obtuvo su Maestría en Dramaturgia en la Universidad de California, en San Diego, y desde entonces se ha dedicado a escribir, dirigir y producir teatro. La mayoría de sus obras exploran las vidas de los emigrantes latinos y las tribulaciones emergentes de la homosexualidad, las cuales incluyen la presión social, la discriminación y los conflictos de identidad, entre otros. Una de sus obras más renombradas es *Men on the Verge of a His-Panic Breakdown*, la cual se estrenó en junio de 1994 en el Celebration Theater en Los Ángeles, California. Dirigida por Joseph Megel y actuada en su totalidad por Felix A. Pire, la obra ganó el Theater L.A. Ovation Award for Best World Premier Play and Best Production en 1994, y en 1996 obtuvo el Emerging Playwright Award.

La obra, en palabras del propio Reyes, está inspirada en el espectáculo de cabaret. Gastón Alzate define al cabaret como un movimiento cultural y teatral “heterogéneo que se nutre de una u otra manera de la revista y la carpa popular de otros tiempos, y cuyo eje común es el humor como mecanismo de reflexión y crítica sobre la exclusión social en sus variadas vertientes” (Alzate 49). Como espacio de resistencia civil con una labor de crítica social y política, el cabaret ataca el falso nacionalismo y es considerado “una red simbólica contestataria relacionada con una necesidad social frente a mecanismos de marginación.” Por este motivo el cabaret posee amplias pretensiones dialogísticas con realidades que generalmente son negadas o minimizadas por los discursos dominantes. Los elementos clave son el humor como herramienta crítica, la improvisación, la creación colectiva, la fragmentación de la estructura dramática en sketches y la dialéctica que establecen estas estructuras fluctuantes con el espectador y con su acontecer diario (51-56).

No obstante que el Diccionario de la Real Academia Española define el término *fabuloso* como “maravilloso y fantástico, extraordinario, excesivo e increíble,” y *fabulosidad* como “cualidad de lo fabuloso,” se utilizará una

definición de dicha expresión que no contradice, ni mucho menos anula, la definición oficial anteriormente mencionada. Por el contrario, añade un valor inusitado y único que aprovisiona al vocablo de una enorme riqueza cultural y un poder político excepcional. Pese a que Tony Kushner afirma que al intentar delimitar el término surge un alejamiento del mismo, este define *fabuloso* como una expresión que provee una medida del grado al cual se manifiesta una de las características más particulares, distintivas y vigorizantes, usualmente oprimida, de una subcultura (Clum vii). La subcultura a la que Kushner se refiere específicamente es la comunidad gay en los Estados Unidos; y para el propósito de este estudio se añadirá a este sector social la subcultura latina. Equiparado al “soul” de los afroamericanos, dentro de esta nueva definición el adjetivo *fabuloso* se convierte en un grito de guerra de las nuevas políticas *queer* de las últimas décadas.

Bajo la expresión de lo *fabuloso* se proclama lo *camp* y lo carnavalesco de la comunidad gay como una celebración regocijante y abierta, retadora y agresiva, del ser. Las características sobresalientes son el drama, la ironía, la historia trágica, el desafío, el brillo y el oropel, mientras que se burla de las nociones de identidad típicas y de los roles y representaciones de género tradicionales. Asimismo la catexis que circunda al término *fabuloso* no está limitado por la edad o la belleza, y el estilo tiene una relación dialéctica con la realidad física: “The body is the Real. Style is Theater. The raw materials are reworked into illusion” (Clum vii).

La transformación de lo *fabuloso* en el nuevo teatro *queer* implicó un rompimiento con las viejas formas de representación gay, así como la incorporación de ciertas estéticas anteriores. Su principal antecedente es el *Teatro de lo ridículo* de Charles Ludlam (1943-1987), el cual ridiculizaba desde la política hasta las convenciones sociales. Siendo la primera estética abiertamente homosexual, transmutó el drama “del closet” a la comedia (Clum vii-viii) y creó el término *ridiculousness* para describir el uso de la parodia, el burlesque, la caricatura, la sátira y las insinuaciones sexuales (Roemer 17). Este tiene sus raíces en Aristófanes<sup>9</sup>, Molière y la Comedia del arte, así como

influencias del Romanticismo, el absurdismo y el expresionismo. Otras influencias provienen de los movimientos contraculturales de mediados de los sesentas —especialmente la liberación gay—, Andy Warhol y su explosión de arte pop, Ronald Tavel, John Vaccaro, Jack Smith y su movimiento fílmico experimental. Entre sus componentes vitales se encuentran el tema de la homosexualidad, el cine, lo camp, lo drag y las cuestiones de género (Roemer 1-6). Siendo la primera estética abiertamente homosexual,<sup>10</sup> transmutó el drama “del closet” a la comedia (Clum vii-viii) y creó el término *ridiculousity* para describir el uso de la parodia, el burlesque, la caricatura, la sátira y las insinuaciones sexuales (Roemer 17).

El *Teatro de lo fabuloso* surgió entonces como la evolución de lo ridículo a lo fabuloso donde existe un interés en explorar la magia, el espíritu y el alma *queer*, además de una concientización histórica del ser gay que no existía en el *Teatro de lo ridículo*. Esto debido a que si bien lo fabuloso no rechaza lo ridículo, sí refuta el atributo de debilidad inherente en el estigma de la ridiculosidad<sup>11</sup> (Nielsen 52).

El *Teatro de lo fabuloso* implica la recuperación del poder de lo bakhtiniano con su magia de lo grotesco y la farsa, es decir la política como carnaval y como teatro (Fisher 125). Otro antecedente es el teatro brechtiano, el cual se evidencia en su deliberada intención de mostrar el mecanismo teatral. La mecánica detrás de la obra debe poder ser apreciada, de tal manera que evite provocar identificaciones completas y por ende pasivas en la audiencia. Asimismo las obras deben suscitar cuestionamientos y críticas en el público referente a las temáticas tratadas, sin dejar por esto de ser entretenidas. De esta forma surge una concientización social con el potencial de convertirse en una semilla de cambio.

Lo *fabuloso* comprende análisis deconstructivos de contextos históricos e incorpora políticas prácticas respecto a las problemáticas sociales de los gays, como la epidemia de SIDA de los años ochentas y noventas. Tony Kushner sugirió la noción de lo *fabuloso* como una estrategia para combatir la

opresión y la discriminación de las personas gay y de los enfermos de SIDA en su obra *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1993), la cual muestra la nueva significación de la *fabulosidad* resultante de las políticas queer y de la epidemia de SIDA. Kushner también definió su obra como *Teatro fabuloso*, aseverando que *Angels* establece el cambio del *Teatro de lo ridículo* al *Teatro fabuloso* en dos sentidos. El primero es la importancia de examinar constantemente el pasado histórico, así como los sucesos que han impulsado la libertad de expresión de la que se goza actualmente. El segundo sentido de lo *fabuloso* se contrapone a lo *ridículo* principalmente en el activismo político que confiere la *fabulosidad*, y es el mantener una identidad *queer*<sup>12</sup> y además hablar seriamente sobre el tratamiento y la opresión de los gays y de los enfermos de SIDA (Fisher 112-23). Kushner explica el significado de *fabuloso* para las personas gay:

I think that there is a way in which people take hatred and transform it into some kind of a style that is profoundly moving to me because it shows people's enormous capacity, or the enormous power of the imagination to transform suffering into something powerful and great. For Jews, it's called *menschlikeit* and for African Americans it used to be called *soul* and now I think for younger African Americans it's called *badness*, and for gay people it's *fabulousness* (citado en Fisher 124).

Creo que existe una manera en que las personas pueden tomar el odio y transformarlo en un estilo que es profundamente conmovedor para mí porque muestra la enorme capacidad de la gente, o el enorme poder de la imaginación para transformar el sufrimiento en algo poderoso y grandioso. Los judíos lo llaman *menschlikeit*, los afroamericanos lo llamaban *soul* y creo que las nuevas generaciones lo llaman *badness*, y para la gente gay es *fabulosidad* (citado en Fisher 124).

*Men on the Verge of a His-panic Breakdown* no solamente prosigue en la línea del *Teatro fabuloso*, sino que representan el punto donde las subculturas latina y gay se amalgaman, fusionando así dos identidades subalternas en una: el gay latino. Por este motivo el reto es mayor para el dramaturgo, ya que no solo se requiere el triunfo sobre la homofobia, la discriminación y los prejuicios hacia la homosexualidad, sino también el triunfo

sobre el racismo, la xenofobia, la discriminación racial, y los prejuicios derivados de ser latino. A través del *Teatro Fabuloso* es posible observar en la obra de Reyes un proyecto de deconstrucción del discurso hegemónico que ataca y ridiculiza a su vez las estructuras de poder dominantes.

William Foster expresa que los personajes de Reyes son capaces de negociar una identidad híbrida, posibilitando el pertenecer simultáneamente a una variedad de espacios de la diferencia. Asimismo tienen el poder para desplazarse fluidamente de un espacio a otro, aun cuando estos espacios son contradictorios o incompatibles entre ellos. Esta contradicción y/o incompatibilidad de sitios de identidad se debe principalmente a que por mucho tiempo la comunidad gay en los Estados Unidos percibió la preferencia sexual como la característica definitoria del individuo, ignorando entre otras cosas la etnicidad como parte de la identidad gay. Por otro lado las comunidades latinas relegaron las cuestiones de género y sexualidad que potencialmente desviarían la atención del asunto más importante para ellos, el cual era la construcción de una identidad latina que les permitiera sobrevivir, satisfacer sus necesidades y obtener los derechos que les eran negados (Foster *Chicano/Latino* 132-35).

De igual modo, es importante establecer que si bien este estudio se basa en el *Teatro de lo fabuloso, Men on the Verge* no deja tampoco de estar íntimamente conectada con el teatro chicano. Puesto que *Men on the Verge* contiene en sí misma la representación de la opresión del ser hispano en los Estados Unidos, comparte con el teatro chicano la mayoría de sus principales características. Éstas son: un sentido de belleza particular que refleja una perspectiva consonante con la conciencia de la opresión; el tratamiento de temas relacionados con la identidad, representada en relación a las normas sociales dominantes; la representación de los hispanos con dignidad y agencia y la concepción de éstos como personas completas; resistencia a la opresión, mayormente a través del uso de la ironía; el racismo o insensibilidad cultural visto desde la perspectiva del oprimido; y el posicionamiento de la audiencia en la situación del hispano (Ramos-García 22-23). Debido a la analogía en los

antecedentes de opresión y discriminación, el *Teatro de lo Fabuloso* brinda a Reyes la oportunidad de consolidar la identidad del gay latino en un estilo teatral único que por sus características y sus antecedentes logra representar su doble subalternidad íntegramente.

Otro antecedente en la obra de Reyes es el teatro brechtiano, el cual se evidencia en su deliberada intención de mostrar el mecanismo teatral. La mecánica detrás de la obra debe poder ser apreciada, de tal manera que evite provocar identificaciones completas y por ende pasivas en la audiencia. *Men on the Verge of a His-Panic Breakdown* está basada en una serie de monólogos que dejan lugar a diversas voces. Los cortes o interrupciones brechtianas proporcionan un rompimiento con la realidad ficcional de la obra e impiden la identificación de la audiencia con el personaje (Nielsen 52-54). De esta manera el interés del dramaturgo se centra principalmente en el proceso de negociación que resulta de ser gay y latino (Fitch 117-18). Esta identidad doblemente subalterna debe luchar contra los conflictos raciales, sexuales y de género y sus políticas antagónicas emergentes. Puesto que lo *fabuloso* rechaza el ser percibido como débil o sufriendo en relación a la opresión, para que un estilo sea verdaderamente *fabuloso* se debe triunfar sobre la tragedia, la edad y las insuficiencias físicas. Igualmente es primordial que la audiencia esté conciente del grado de trascendencia y de triunfo sobre todo aquello que rechazó, despreció y aborreció al individuo (Clum viii).

La obra de Reyes representa la manera en que este sector en particular supera, por medio de la *fabulosidad*, las múltiples desventajas y obstáculos a los que se enfrentan los gays latinos dentro de la cultura hegemónica, patriarcal y anglosajona estadounidense. Melissa Fitch manifiesta que Reyes crea personajes que transgreden los roles genéricos tradicionales para así trastocar los paradigmas homosexuales y heterosexuales de género y sexo. Asimismo aclara que los personajes rechazan las limitaciones impuestas por las clasificaciones sexo-genéricas, y que el tratamiento de las alternativas sexuales representa las multiplicidades y contradicciones de vivir dentro de las



subjetividades marginales en los Estados Unidos (Habell-Pallán and Romero163-164).

*Men on the Verge of a His-Panic Breakdown* provee una variedad de personajes gay en el mundo hispano; como afirma John Clum, un catálogo de luchadores (403). El primer monólogo de Reyes, “The Gay Little Immigrant That Could,” muestra a Federico, un inmigrante hispano que llega a California durante los Disturbios de Los Ángeles de 1992. Buscando vivir una vida abiertamente homosexual y económicamente solvente, Federico llega con veinte dólares en la bolsa y una libreta con los datos de ex-amantes anglosajones con los que se había relacionado en su país de origen. Pese al rechazo sistemático de todos ellos, no se da por vencido por las tribulaciones y sufrimientos que enfrenta buscando el “American way of life.” Por el contrario, Federico toma el desprecio y la discriminación que deberían sumirlo en un estado de vulnerabilidad y sufrimiento absolutos y los convierte en fortaleza y esperanza. Su determinación lo hace pasar de una posición de suma desventaja a la superioridad de espíritu. De esta forma es posible observar en este personaje una de las cualidades fundamentales de la *fabulosidad*: la trascendencia y el triunfo sobre todo aquello que lo rechazó y lo despreció, así como la resistencia a ser percibido en una posición de debilidad o sufrimiento en relación a la opresión de ser gay, —además de indocumentado y latino, en Los Estados Unidos—.

Conjuntamente con la conciencia histórica de los gays, Reyes provee en la obra una concientización histórica de las situaciones políticas, sociales y económicas que obligan a las personas a emigrar y que los convierte en auténticos sobrevivientes (Clum 406). En el monólogo “Federico Writes Again,” Reyes muestra al personaje como un verdadero sobreviviente de las políticas anti-inmigrantes, la discriminación, los estereotipos y todos los conflictos emergentes de su doble subcultura gay y latina. Inclusive su amante anglosajón —un *drag*<sup>13</sup> sordomudo que personifica a Barbara Streissand—, sufre discriminación por no “hablar” inglés, sino que se expresa por medio del lenguaje de señas americano. Ambos se van a vivir con un doctor que

finalmente los echa porque se lanzará como candidato al Congreso y desea declarar su oposición a los inmigrantes ilegales y a la gente sorda. De esta forma el dramaturgo, siguiendo los preceptos del *Teatro fabuloso*, concientiza a la audiencia a través de la ironía y la sátira sobre la hipocresía y la doble moral de la sociedad heterosexual dominante. Pese a este nuevo rechazo y exclusión, Federico vuelve a la lucha con la misma determinación, ánimo y coraje con los que llegó: “Isn’t that the American way of life, Mamá? Los Angeles is the one place where nature forces you to start again and again —and so the excitement continues!” (416).

Existe en la *fabulosidad* una cuestión de investidura en que las personas se convierten en poderosas porque creen que lo son. Este es el caso de Federico, quien toma el odio y el desprecio de quienes lo discriminan por ser gay e inmigrante latino y lo convierte en poder y agencia. En el personaje se encuentran, además de la fortaleza y la determinación, una generosidad excepcional y una voluntad para perdonar, las cuales también son atributos fundamentales de *lo fabuloso*. El rechazo y la censura se vuelven armas de venganza y de resistencia contra la cultura que lo rechazó. De esta manera, al sentirse adorado y proyectarlo, Federico se convierte a sí mismo en un ser *fabuloso* (Kushner and Vorlicky 74-75).

La fabulosidad de estos personajes se corresponde intrínsecamente con el proceso de *desidentificación*, o *desidentifications*, de José Esteban Muñoz. La desidentificación es una estrategia de supervivencia empleada por seres pertenecientes a minorías para resistir y confundir los patrones normativos de identificación. Este proceso recicla, desarticula y reconstruye el mensaje codificado, exponiendo sus maquinaciones exclusivistas y universalizantes y reencauzando su mecanismo para que justifique, incluya y empodere a las identidades minoritarias (28-31). Por medio de la desidentificación el artista reformula y supera la fetichización de lo exótico, imbuido en los orientalismos y las fantasías tropicalizantes<sup>14</sup> que configuran lo que Muñoz llama “Hollywood’s fantasies of the other.” Con esto provee una opción desestabilizadora del

mundo anglo-hetero-normativo,<sup>15</sup> posibilitando con esto lo queer. Muñoz llama a estas nociones estereotípicas de lo exótico “imágenes tóxicas,” las cuales son superadas a través del proceso de desidentificación (ix-x).

El proceso desidentificatorio en la obra de Reyes sucede cuando se reciclan los estereotipos o imágenes tóxicas —tanto de los gays como de los inmigrantes hispanos—, para reconfigurarlos en sitios de auto-creación poderosos y seductores. En la obra se observa cómo se toman las imágenes tóxicas utilizadas por los sectores hegemónicos y, a través de una performance *campy* exagerado, el ser fóbico se reconfigura como glamoroso. Con la solidez, estoicidad y resistencia que le otorga la *fabulosidad*, supera al ser patético y abyecto que parece ser ante los ojos de la cultura anglo-hetero-normativa.

En “Good-bye to Sugar Daddy” Vinnie es un gay colombiano de treinta años que está siendo desechado por su amante gay republicano octogenario, quien decide cambiarlo por un chico de dieciocho años. La concientización histórica de los conflictos socio-políticos detrás de la inmigración de los latinos a los Estados Unidos en este monólogo se encuentra en el hecho que Vinnie no puede regresar a su país debido a supuestos actos de insurrección. Acostumbrado a ser mantenido por Sugar Daddy, sabe que le esperan momentos de penurias económicas y sufrimientos. Vinnie es despojado económica y sentimentalmente de todo, quedando sumido en un estado de vulnerabilidad extrema en todos los aspectos de su vida. Sin embargo se observa en el personaje la toma del poder de la *fabulosidad* en el momento en que declara al mundo: “So here I go...I am one of the few, one of the brave...I am not afraid. You hear that World? ... I AM NOT AFRAID!” (Clum 409). La última frase es una proclamación de su inminente lucha contra el mundo. De igual modo sus tres taconeos mientras que pronuncia estas últimas frases funcionan a manera de afirmación de fortaleza, de lucha y de su nueva agencia. En Vinnie su capacidad de sobrevivencia, de adaptación y de evolución por medio de la subversión del miedo en poder lo hace convertirse

en *queer and fabulous*, algo que no ocurre con el personaje de Eduardo en el siguiente monólogo “Hispanically Correct.”

Edward Thornhill the Third, o Eduardo Troncos, es un gay latino de segunda generación que intenta una carrera como actor. Para triunfar en Hollywood trata de ocultar sus raíces hispanas cambiando su nombre y blanqueando su piel. Además de ocultar su origen hispano, también oculta su homosexualidad, por lo que se encuentra en un “doble closet.” Su situación se complica cuando descubre que su novia, supuestamente miembro de la cultura WASP, es también latina y gay. Es precisamente en el nombre de la chica donde recae gran parte del simbolismo de esta doble identidad subalterna y encubierta: Jesse Dolenewt. Evidentemente “Jesse” resulta lo suficientemente ambiguo como para inferir ambos géneros, pero es particularmente el apellido el que contiene un amplio simbolismo referente a la identidad doblemente “enclosetada” de ambos personajes.

La primera parte del apellido, Dole, hace referencia a una corporación multinacional agrícola basada en California. Esta productora simboliza a su vez el trabajo campesino de los inmigrantes hispanos —legales e ilegales—, y representa principalmente a los padres de Eduardo y, por ende, sus orígenes. Por otro lado la segunda parte del apellido —newt—, alude a un tipo de salamandras. Estos animales viven parte de su vida en el agua y parte en la tierra. Empiezan su vida en estado de larva en el agua y sufren una metamorfosis que les permite salir finalmente a tierra. Las salamandras simbolizan para Eduardo y para Jesse el vivir doblemente entre dos mundos: el mundo gay y el heterosexual, el latino y el anglosajón. Asimismo la metamorfosis se entiende como símbolo de la doble transformación que deben sufrir ambos personajes para ser aceptados y tener éxito en la cultura dominante estadounidense.

Si bien *lo fabuloso* implica una concientización histórica del ser gay (Nielsen 52), en esta historia dicha concientización se evidencia a través de la negación y el encubrimiento de la homosexualidad y de las raíces hispanas. Al

preguntar a la línea hispánica si es "hispánicamente" correcto aislarse de la realidad y negar su identidad como gay y latino, Eduardo hace patente su vergüenza y su rechazo a estar ligado a las luchas raciales, culturales, de género y sexuales emergentes de su doble identidad. En consecuencia, el personaje hace evidenciar también su repudio hacia sí mismo. Es precisamente mediante esta negación de su identidad que Reyes concientiza a la audiencia respecto a la existencia y la importancia de estas luchas. Asimismo, a través de la breve mención del Tratado Guadalupe-Hidalgo, Reyes provee además otro tipo de concientización: recordar una de las vías migratorias hispanas más importantes en la historia de los Estados Unidos.<sup>16</sup>

Muñoz asevera que existe cierta fascinación en el espectáculo de un solo individuo *queer* posicionado en el escenario, con o sin utilería, rotundo a revelar al espectador un mundo donde las vidas *queer*, el lenguaje, el lirismo, las percepciones, los sueños, la estética, la política y las posibilidades son representadas en toda su complejidad. Este tipo de espectáculos como el que Reyes presenta ofrecen al sujeto minoritario un espacio para situarse en la historia y, por ende, tomar agencia social (1). Evidentemente la proclamación eufórica y abierta de la *fabulosidad* que otorga poder a quien la posee está ausente en Eduardo y en Jesse. Puesto que *lo fabuloso* implica también la investidura del orgullo gay, es obvio que ambos personajes no son seres fabulosos y, por ende, tampoco poseen la determinación ni la capacidad de evolución necesarias para superar los obstáculos y triunfar. Por el contrario, Eduardo termina envuelto en un ataque de pánico. De esta manera se observa que los personajes *queer and fabulous* como Vinnie y Federico son los verdaderos triunfadores. Sin embargo, si bien los personajes de Eduardo y Jesse no son logran la *fabulosidad*, Reyes, al subvertir los preceptos del *Teatro fabuloso*, le otorga al monólogo la característica esencial que les suprime a sus personajes: la *fabulosidad*.

William Foster expresa que los personajes de Reyes exhiben distintos efectos del "enclosetamiento" — étnico y/o sexual— en el que se encuentran. Estos efectos son el costo que deben pagar para subsistir y competir en un

mundo homofóbico (“Phoenix” 73). Sin embargo la vida en el closet y su subsecuente vergüenza no los convierte en sujetos pasivos. Por el contrario, a través de la vergüenza misma exhiben la urgencia por una transformación y la necesidad de una mayor concientización respecto a los conflictos de identidad derivados de la homosexualidad y la latinidad. Esto se debe a que este afecto posee posibilidades productivas y poderosas de metamorfosis, reformulación, reconfiguración y transfiguración. De igual forma su poder de transformación la relaciona intrínsecamente con el teatro, y es especialmente relevante en el *Teatro de lo fabuloso*. De acuerdo a Eve Sedgwick, la vergüenza transformativa es performance teatral, generalmente hiperbólico, que ofrece densidad y motivación psicológica, fenomenológica y temática, para posibilitar modos alternativos de experimentar la identidad. Igualmente los performances de *queerness* y de latinidad están articulados en torno a la vergüenza (Sedgwick 37-65).

De igual forma Michael Warner manifiesta que las escenas *queer* son las verdaderas “*salons des refusés*,” donde las personas más heterogéneas se vinculan íntimamente por su experiencia compartida de ser despreciados y rechazados en un mundo de normas que finalmente se reconocen como falsa moral (Barber 36). Por este motivo la vergüenza es vista como un afecto de desempoderamiento y un sitio de resistencia a las normas culturales de identidad (Leys 124-32). Esto se observa en los personajes de Jesse y Edward, y es especialmente importante en el siguiente monólogo “Demon Roommate from Hell,” donde el personaje principal vive también una vida “enclosetada.” En este monólogo se observa no solo la vergüenza de este personaje, sino también se exhiben los mecanismos de opresión que causan en el público ciertos niveles de incomodidad y angustia al ser testigos del sufrimiento y humillaciones a los que fue sometido el personaje principal a manos de su padre, representante de la sociedad hetero-normativa dominante.

En “Demon Roommate from Hell” la tarea del dramaturgo de concientizar a la audiencia sobre los contextos históricos, sociales y

económicos de los inmigrantes latinos llega a uno de sus puntos más álgidos. El compañero de apartamento del personaje principal dice ser asexual, pero en realidad es otro gay “de closet,” el cual muere por una neumonía causada por el protagonista. Por otro lado su padre fue el torturador principal de los disidentes políticos en Chile durante la dictadura de Pinochet. El horror de las dictaduras y el sufrimiento de los perseguidos políticos se observa en el monólogo de una manera profundamente irónica y satírica. Refiriéndose a la profesión en Chile de su padre, expresa: “Imagine being accused for doing your duty to the nation, for being patriotic, family-oriented people! Only Disney would have understood!” “¡Imaginen ser acusados de cumplir con su deber con la nación, por ser patriotas y orientados a la familia! ¡Solo Disney hubiese entendido! (Clum 414). El punto cumbre del monólogo la obra lo provee el personaje del padre, quien se convierte en un miembro prominente de la comunidad gracias a sus contribuciones al “Family Values Trust Fund.” Asimismo a través del padre es posible observar la violencia intrafamiliar y el abuso de poder del macho latino tradicional: “And Dad finally slaps me, hard, on the face, as he used to when I was little, as he did to Mom and to Grandma!” (414). “¡Y papá finalmente me abofetea, duro, en la cara, como lo hacía cuando era pequeño, como lo hacía con mamá y con la abuela!” (414).

Eve Sedgwick asevera que la vergüenza es el afecto que más ventajas ofrece para los proyectos políticos, ya que es la manera en que el mal trato al otro, la vergüenza del otro, los estigmas, las debilidades, o los comportamientos extraños, que aparentemente no tienen nada que ver con uno, pueden llegar angustiar fácilmente (37). En el monólogo se hacen patentes en el monólogo la marginación, la discriminación, la vergüenza y los sufrimientos que enfrentan los hijos —especialmente como consecuencia de su homosexualidad—, desde el núcleo familiar. De esta manera es posible también observar que mediante la deconstrucción de los roles masculinos tradicionales, Reyes evidencia la ideología profundamente violenta y egocéntrica del típico macho latino. Respecto a la *fabulosidad*, se advierte una homología con “Hispanically Correct” respecto a la representación reprimida de

la latinidad gay. Ambos monólogos reúnen los preceptos del *Teatro de lo fabuloso* precisamente porque sus personajes principales no son *queer and fabulous*, sino porque subvierten los elementos constitutivos de la *fabulosidad*, la cual se encuentra tácitamente in absentia de sus componentes más obvios.

A través del *Teatro fabuloso* Reyes toma la memoria colectiva gay y añade la memoria colectiva de los inmigrantes latinos. De esta forma le es posible interpretar y difundir el pasado de estas dos subculturas subalternas fusionadas en una, para así trabajar en la creación de una historia que represente la identidad del gay latino y los conflictos sociales y políticos resultantes. Kushner asevera que dentro de la *fabulosidad* la subcultura gay es lo suficientemente poderosa para poseer una memoria colectiva en expansión, para examinar el pasado e interpretarlo y difundirlo abiertamente; por lo que en el *Teatro fabuloso* se trabaja para crear y recrear la historia (Clum ix).

En “Castro’s Queen” Paco es un gay dueño de un restaurante en Phoenix, Arizona. Inmigrante cubano de primera generación, Este inmigró a los Estados Unidos en plena dictadura de Fidel Castro gracias al éxodo del Mariel en 1980. El ser gay le causa el repudio de su padre, quien se avergüenza de que su hijo haya estado en los campos de concentración cubanos debido a su homosexualidad. Con una profunda ironía ya característica en la obra, Paco afirma: “Papi would have preferred for me to be put away for something more normal, such as raping young women; isn’t that what straight men do?” “Papi hubiera preferido que me encerraran por algo más normal, como violar mujeres; ¿no es eso lo que los hombres heterosexuales hacen?” (417). Como en el monólogo anterior, se observan la vergüenza, el rechazo, la discriminación y el desprecio desde el núcleo familiar como consecuencia de la homosexualidad. El ser gay le ocasiona a Paco un doble exilio físico y emocional, siendo expulsado tanto de su país de origen como de su comunidad cubana.

A través de Paco y de Carlos se evidencia una marcada separación entre las primeras generaciones cubanas y las generaciones subsecuentes.



Paco mantiene una competencia con Carlos, otro restaurantero cubano de segunda generación quien casi no habla español. Paco se siente en desventaja ante Carlos porque este último es mucho más “americanizado,” más joven, de buen cuerpo y se encuentra en una relación gay estable. Un factor trascendental en la inseguridad de Paco ante Carlos es precisamente el idioma. Como se ha mencionado anteriormente, *Men on the Verge* está ligada al teatro chicano y comparte con éste características esenciales como los temas de identidad. A pesar de que ambos son gays y de origen cubano, no logran identificarse culturalmente en gran parte debido a que Carlos, al casi no hablar español, se ha asimilado casi totalmente a la cultura dominante estadounidense, lo que le proporciona una ventaja ante Paco. Paco, por su parte, debe luchar contra una sociedad que le es doblemente adversa, al ser emigrante hispano de primera generación y gay. Al final es esta doble lucha y la victoria que obtiene de ella lo que lo lleva a adquirir la *fabulosidad*.

La *fabulosidad* en Paco se encuentra en la aceptación de su homosexualidad y en su tenacidad para superar los obstáculos y sobrevivir con dignidad, sin sentir en ningún momento autocompasión ni dejarse abatir por las tribulaciones. El sufrimiento, la vergüenza y marginalización de la que fue víctima en Cuba lo hacen valorar su vida libremente gay en los Estados Unidos y enfrentar al destino con esperanza, positivismo y decisión. Paco es *fabuloso* porque, a pesar de sentirse en desventaja ante un cubano más joven y más “americanizado,” continua sobreviviendo íntegra y tenazmente: “Survival in America! That’s the motto of the immigrant” (Clum 417).

Clare Hemmings expresa que el afecto de la vergüenza les permite a los sujetos *queer* crear un sentido de comunidad a través de la empatía y las experiencias compartidas (549-50). Michael Warner agrega que el sentido de comunidad se consigue a través del reconocimiento de la abyección, la cual es entendida como una condición compartida<sup>17</sup> (Barber 35-36). Sin embargo, en *Men on the Verge* se observan otras barreras que impiden el reconocimiento y el sentimiento de comunidad, ya que entran en juego otros factores sociales como los abismos culturales y la competitividad entre las distintas

generaciones de inmigrantes, así como la discriminación y separación entre los mismos hispanos debido a una variedad de circunstancias migratorias y factores raciales y sociales. La suma de estos factores solo es superada a través de la *fabulosidad*, ya que únicamente a través de ella pueden estos seres sobrepasar los obstáculos y adquirir un nivel de empoderamiento superior al de la cultura anglo-hetero-normativa que busca oprimirlos y marginalizarlos.

En “ESL: English as a Stressful Language” un maestro de inglés como segundo idioma siente desprecio por sus propias raíces hispanas, las que considera inferiores al inglés y a la cultura estadounidense. Casado por conveniencia con la hija de un senador de California y conciente de ser gay, está aparentemente resignado a la represión sexual. De acuerdo al dramaturgo esto lo hace un candidato excelente para un shock cultural, es decir un “his-panic breakdown” (418). Su represión sexual se evidencia en una profunda amargura que se hace patente en el tratamiento despótico y el menosprecio hacia sus estudiantes. Atraído por Julio, uno de sus alumnos, utiliza la violencia verbal y la ironía para desquitar su amargura con el mundo, especialmente con los hispanos que no hablan inglés. Puesto que está profundamente resentido con el mundo, dice sentir lástima por sus alumnos, pero en realidad siente lástima y desprecio por sí mismo. Una de las características de la *fabulosidad* es precisamente la aceptación eufórica y abierta de la homosexualidad que les da el poder para enfrentar al mundo y triunfar sobre él. Debido a que este personaje opta por “el closet,” no logra jamás ser *fabuloso*. Sin embargo Reyes logra, a través de la ironía y el humor, la concientización de una de las problemáticas gays más relevantes, que es el fracaso, la amargura, la vergüenza y el autodesprecio resultantes de la represión de la homosexualidad.

David Román expresa que así como se arguye que los estudios culturales estadounidenses que no consideran los siglos de la presencia

mestizo-mexicana están necesariamente incompletos, también debe reconocerse que los estudios culturales latinos que no incorporan un análisis crítico de la sexualidad o los efectos del SIDA en las culturas chicana y/o latina no solo se encuentran incompletos, sino que como Sedgwick asevera, están malogrados. Al principio de la década de los noventas, en el tiempo en que se estrenó *Men on the Verge*, los latinos se convirtieron en el segundo grupo de mayor crecimiento afectado por la epidemia del SIDA en los Estados Unidos. Por lo que se tuvo que reconocer la necesidad urgente de contrarrestar las prácticas racistas y homofóbicas provenientes de la ideología nacional heteronormativa que oprimen a los latinos y a los gays (Román 182-83).

Las obras como *Men on the Verge* tienen como principal propósito dismantelar y exhibir los mecanismos de opresión y discriminación detrás de los discursos dominantes, así como una oportunidad para cuestionar y criticar la maquinaria detrás de las políticas anti-inmigrantes y homofóbicas. Esto debido a que los discursos hegemónicos avergonzaban a los gays por sus prácticas sexuales y afirmaban que el VIH/SIDA era el resultado directo de la homosexualidad. Estas respuestas homofóbicas a la epidemia aprovechaban los sentimientos ya existentes de culpa y de vergüenza sobre la homosexualidad y la ansiedad respecto al rechazo social presentes en el panorama afectivo de los homosexuales (Rand 76). Puesto que uno de los mecanismos de control de la homofobia ha sido el negar a los individuos el derecho de hablar sobre su propia sexualidad, la principal finalidad de las obras como la de Reyes es la oportunidad que ofrece al individuo de exponer y hablar sobre su identidad a través de un monólogo no restringido. *Men on the Verge* se preocupa por exhibir las múltiples versiones de la homofobia, mostrando a la vez que el miedo a la sexualidad *queer* está inextricablemente relacionada con el miedo irracional de lo hispano y de la “invasión” hispana (Foster *El Ambiente Nuestro* 141-42).

“Drag Flamenco” es el único monólogo en la obra que tiene como personaje principal a un drag, que trata abiertamente sobre el SIDA y que menciona la palabra *fabulous*. La Gitana es un bailar travesti flamenco que

está muriendo de SIDA. Originaria de Fuente Vaqueros, España, llegó a Los Ángeles con su amante proxeneta, quien la explota y la abandona al enterarse de su enfermedad. En especial concordancia con las obras de Tony Kushner y el *Teatro fabuloso*, este monólogo contiene elementos de rabia y humor, y emite un mensaje de resistencia contra la sociedad sin caer en el sentimentalismo. De igual forma, “Drag Flamenco” sugiere *políticas fabulosas*,<sup>18</sup> como el examinar y concientizar sobre la historia (Fisher 113). De particular importancia es la epidemia del SIDA y la manera en que la enfermedad afectó a la comunidad gay y especialmente a los actores de teatro en las décadas de los ochentas y noventas.

Kushner argumenta que debido al SIDA, emergió en la comunidad gay la necesidad de mantener una identidad queer y poder hablar seriamente sobre el tema y sobre la opresión en la que vivían. Esto sin tener que recurrir a la compasión, la derrota, el drama ni a la *ridiculosidad* que hubiese impedido la seriedad necesaria para tratar el tema. Otro elemento privilegiado en *lo fabuloso* emergente de la epidemia del SIDA es el gusto de estar vivo (Fisher 123-25). Es por esta razón que el *Teatro fabuloso* representa a los gays enfermos de SIDA como seres luchadores y verdaderos sobrevivientes, con toda la fuerza que esto implica en los personajes, rechazando el sufrimiento y evitando con esto caer en la sensiblería.

El maltrato y la discriminación que ha sufrido La Gitana se evidencia desde el primer momento: “I’ve been called by many names before —the obvious ones: faggot, queer, puta, maricon, trash, tramp, loca, mariposa, fairy, mamona, sinvergüenza, perdida, asquerosa, bella y muy tramposa.” A pesar que La Gitana estuvo esperando a su amor en una cama de hospital durante meses sin que éste la visitara, debido a la exigencia del *Teatro fabuloso* de representar identidades fuertes que subvierten el sufrimiento y lo convierten en poder, la historia de La Gitana no podía terminar con su muerte solitaria en una cama de hospital. La Gitana se pone de pie, se viste y piensa: “Fuck him.” Decide regresar a su público y bailar por última vez, hasta su muerte, para todos aquellos que la adoraron, demostrando el coraje y la fuerza

excepcionales de los seres *fabulosos* (Clum 421-423). Mientras taconeaba su último baile, afirma su identidad demostrando las características que la hacen especial, única, queer y *fabulosa*:

As I deserve it, for I am not just any other puta sinvergüenza asquerosa. I am the Spanish pearl of Fuentevaqueros, I am the treasure that washed onto these shores. A blast from the past. The Spanish jewel blazing deep in the soul of old California. I am the daughter of Andalusian Moors, princess of old Arabian nights, cousin of the great sensual poets, who, I will join upon my demise. I am La Gitana! (423)

Me lo merezco, porque no soy solo otra puta sinvergüenza asquerosa. Soy la perla española de Fuentevaqueros, soy el tesoro que llegó a estas costas. Soy una explosión del pasado. La joya española resplandeciendo en el alma de la vieja California. Soy la hija de moros andaluces, princesa de las *Mil y una noches*, prima de los grandes poetas sensuales, a quienes me uniré tras mi ocaso. ¡Yo soy La Gitana! (423)

Asimismo es posible observar en esta afirmación la concientización del dramaturgo respecto al contexto histórico hispánico en los Estados Unidos. Esto al hacer referencia a la “vieja California” como la California de la Nueva España, con su herencia española y morisca, mucho antes de que se convirtiera en territorio mexicano y después estadounidense.

Puesto que la *fabulosidad* es una cualidad que proviene del sufrimiento y de sobrevivir lo peor que el mundo puede arrojarle a un ser humano (Kushner and Vorlicky 75), se observa en el último monólogo de Reyes, “Return of the Gay Little Immigrant that Could,” al personaje de Federico, quien regresa a escena para proclamar que sigue en la lucha y que no se irá a ningún lado. Por lo que es mejor que se acostumbren a su presencia y a la presencia de millones de inmigrantes gay que vienen después de él. Pese a que continúa viviendo en la pobreza absoluta, sigue viendo las cosas de forma optimista, rechazando el verse en una posición de vulnerabilidad y sufrimiento. Reafirma que ha sobrevivido y que seguirá luchando con o sin ayuda, de forma legal o ilegalmente. Les guste o no, es un inmigrante y es el futuro del país (Clum 423-24).

*Lo fabuloso* es la aceptación eufórica de la diferencia, el descubrimiento de sí mismo no en aquello que lo rechaza sino en aquello que lo convierte en el Otro. La *fabulosidad* proviene de la rabia y se transforma en un poder de cambio (Fisher 125-26). Federico, desde la Otredad, se reafirma orgullosamente a sí mismo como una persona fuerte, íntegra, perseverante, un verdadero sobreviviente. Está conciente de que debe luchar enérgicamente por un lugar en la sociedad debido a su identidad doblemente subalterna, y que le esperan intensas batallas contra los odios, la homofobia, la discriminación y la marginalización social. Sin embargo, Federico, dotado del poder de la *fabulosidad*, ha llegado para quedarse: “I’m here to stay...Get used to it!” (Clum 424). La proclamación de Federico es el mismo grito de rebelión proclamado por la comunidad gay que dio origen a la *fabulosidad* gay: “We’re here, we’re queer, we’re fabulous, get used to it!”

Es posible entonces advertir que la *fabulosidad* funciona como una estrategia política en la que la gente gay toma el odio y lo transforma en un estilo que muestra la capacidad humana, —y el enorme poder de la imaginación—, para transformar el sufrimiento en algo grandioso y poderoso (Fisher 125). A través de los nueve monólogos de la obra y sus seis personajes es posible observar el incesante y doble activismo político de Guillermo Reyes de concientizar sobre dos contextos históricos distintos —el gay y el latino—, y de representar en la fusión de ambas identidades a seres humanos íntegros. Reyes reafirma así la presencia de ambas subculturas desde la perspectiva de la subalternidad misma. A través del *Teatro de lo fabuloso* el dramaturgo posibilitó una representación digna e íntegra del gay latino, exponiendo los múltiples conflictos sociales, económicos y raciales a los que se enfrenta como poseedor de una doble identidad subalterna. Asimismo se hizo patente el proceso de negociación en constante evolución, cuya mayor función es la de lidiar día con día la batalla de la intolerancia y de la aceptación, pero especialmente de la equidad social en todas sus dimensiones posibles.

El espectador se queda con un espectáculo que es a la vez *campy* y kitsch, jocosos y ramplón, que afirma las subjetividades de lo latino y lo *queer* a

la vez que refuta las restricciones raciales, sexuales y clasistas de la cultura dominante. Estos performances, de acuerdo a Muñoz, logran las siguientes tareas: la posibilidad de denuncia de la publicidad de la esfera pública dominante que fija imágenes, visiones y puntos de vista de lo *queer* y la latinidad; una resistencia al pluralismo multicultural reductivo que es desplegado contra ellos; una intervención dentro de una esfera pública mayoritaria que confronta la ideología fóbica; y la producción de una contrapublicidad (counterpublicity) que permite la posibilidad de contrapúblicos (counterpublics)<sup>19</sup> subalternos. De estos destacan los contrapúblicos *queer* y latinos (143).

Reyes negocia a través de la *fabulosidad*, la desidentificación, el humor, la parodia, la ironía y la sátira, todas prácticas derivadas de la intersección de múltiples identidades como el latino, *queer*, gay e inmigrante, que dan como resultado un sujeto híbrido. A través de *Men on the verge* es posible observar cómo las identidades híbridas, racialmente estigmatizadas y sexualmente disidentes arriban a una representación que sacude y desestabiliza el orden social, a la vez que se subvierten las imágenes tóxicas asociadas con las identidades homofóbicas y tropicalizantes para reconfigurarlas en núcleos de poder que conllevan a la transformación de un sujeto aparentemente abyecto en *fabuloso*. Las obras como *Men on the verge* transportan al actor y al espectador a un punto o perspectiva donde las transformaciones sociales y políticas son imaginables, creando así un mundo de posibilidades.

*Men on the Verge* ha sido puesta en escena con rotundo éxito durante casi veinte años. Al preguntarle al dramaturgo respecto a la reacción del público a lo largo de diecinueve años (1994-2013), Reyes afirmó que esta sigue teniendo en la audiencia los mismos efectos que en 1994. Es decir, que sigue haciéndolos reír, y siguen teniendo básicamente las mismas preguntas respecto a los temas tratados en la obra. Reyes también expresó que los monólogos todavía tienen gran vigencia, especialmente porque la gente aun está experimentando la experiencia gay y/o inmigrante en los Estados Unidos.



Guillermo Reyes es un escritor incansable que ha producido incesantemente en los últimos veinte años. Algunas de sus obras más conocidas son *Deporting the Divas*, *Chilean Holiday*, *The Hispanick Zone*, *Allende by Pinochet*, *Mother Lolita*, y *The Seductions of Johnny Diego*. En 2004 escribió *Men on the Verge II: The Self-Esteem Files*, la cual el dramaturgo considera una colección de personajes distintos a *Men on the Verge of a His-panic Breakdown*, pero con problemáticas igualmente actuales. Recientemente escribió también el libro *Madre and I: A Memoir of Our Immigrant Lives* (2010), en el cual entra en contacto con sus raíces chilenas y también narra sobre sus primeros años como emigrante en Hollywood. En febrero de 2014 Reyes estrenó su nueva obra *The Comic Hero* en el Teatro Borderlands, en Tucson, Arizona. La historia está basada en Daniel Hernández, un hispano que auxilió a la ex-congresista demócrata Gabrielle Giffords durante el atentado que sufrió en Arizona en 2011 y donde murieron seis personas.

© Maritza Maldonado



## NOTAS

<sup>1</sup> Debido a la ausencia de una traducción oficial del “Theatre of the Fabulous” al español, se utilizará en este ensayo la traducción literal “Teatro de lo fabuloso,” o en su defecto *Teatro fabuloso*.

<sup>2</sup> Nótese que *fabuloso* será utilizado como traducción directa del término en inglés *fabulous*, tanto en su definición oficial como en la nueva definición de Tony Kushner.

<sup>3</sup> Nótese que los términos *lo fabuloso* y *fabulosidad* serán utilizados intercambiamente como traducción directa del término en inglés *fabulousness*.

<sup>4</sup> El término "latino" es utilizado “para referirse al sujeto de ascendencia latinoamericana que radica en los Estados Unidos y cuyas experiencias históricas han sido marcadas por su condición de minoría racial” (Sandoval-Sanchez 165).

<sup>5</sup> Debido a la ausencia de una traducción al español de *camp* que abarque las múltiples significaciones del mismo (Cleto 10-11), se utilizará el vocablo en inglés y sus derivados, tanto en su forma adjetival como en su forma adverbial.

<sup>6</sup> Es preciso esclarecer esta última característica de lo fabuloso a través del término en inglés “gender-fuck” (Kushner vii), el cual provee una delimitación más certera de dicha característica.

<sup>7</sup> La frase “teatro queer” fue inaugurada en 1978 por Stefan Brecht en su libro *Queer Theatre*. El libro forma parte de su estudio sobre performances avant-garde en Nueva York desde mediados de los sesentas hasta mediados de los setentas, e incluye a Charles Ludlam y su *Teatro de lo ridículo*, entre otros (Muñoz ix).

<sup>8</sup> Ludlam fundó la Ridiculous Theatrical Company en 1967 y produjo hasta 1987 una serie de obras en su mayoría en un estilo campy, excesivo, fantástico, ridículo e ilógico (Nielsen 52). Sin embargo, el movimiento del *Teatro de lo ridículo* nació en 1965 en Nueva York y fue creado por Ronald Tavel y John Vaccaro. Este fue inaugurado con la obra *The Life of Juanita Castro*, escrita por Tavel (Roemer 32-33).

<sup>9</sup> Aristófanes fue un cómico, poeta satírico de la Antigua Grecia que usaba en sus obras la parodia, el burlesque, la caricatura, la sátira, sketches e insinuaciones sexuales que transgredían las normas de género y sexualidad, reflejando la cultura popular de su tiempo y ridiculizando desde la política hasta lo social y criticando las instituciones que a su parecer eran injustas o

imparciales (Roemer 17). Debido a la ausencia de una traducción al español de *camp* que abarque las múltiples significaciones del mismo (Cleto 10-11), se utilizará el vocablo en inglés y sus derivados, tanto en su forma adjetival como en su forma adverbial.

10 Es preciso esclarecer esta última característica de lo fabuloso a través del término en inglés “gender-fuck” (Kushner vii), el cual provee una delimitación más certera de dicha característica.

11 El término *ridiculosidad* será utilizado como traducción directa de *ridiculousity*, vocablo usado para significar el uso de la parodia, el burlesque, la caricatura, la sátira, el artificio y las insinuaciones sexuales del *Teatro de lo ridículo* (Roemer 17).

12 En este estudio se tomará la delimitación que David Foster hace del término *queer*, el cual define como una posición que cuestiona primordialmente las ideologías detrás de las construcciones sociales, especialmente las que permiten y obligan a hablar en términos del binarismo femenino/masculino, así como otras categorías alternativas —lesbiana, gay, etc.— que pueden adherirse o no a estos binarismos (Foster *El Ambiente Nuestro* 118).

13 Se define *drag* como travesti. Es decir la personificación de mujer hecha por un hombre cuya característica principal es su feminidad exagerada que se refleja tanto en su arreglo como en sus gestos (Fusco 84-89).

14 Consultar *Orientalism* de Edward Said y *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad* de Susana Chavez-Silverman.

15 Muñoz elabora en el concepto de “pasty normals” en el cual “pasty” es lo opuesto a “exótico.” Puesto que lo exótico hace referencia al mundo latinoamericano, “pasty” alude directamente al mundo anglosajón. Muñoz afirma también que “normals” no hace referencia a la normalidad sino a la heterosexualidad. Por lo que “pasty normals” refiere a la normatividad heterosexual y anglosajona (xii).

16 El Tratado de Guadalupe Hidalgo dio fin a la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848) y viabilizó la forzosa incorporación de casi la mitad del territorio nacional mexicano al territorio estadounidense (Griswold xii). De esta manera se dio la primera migración masiva de mexicanos en los Estados Unidos. La *Política de lo fabuloso* surge como reacción y rechazo al discurso heterosexualista que inventa una imagen homosexual negativa (Fisher 126).

17 La cultura dominante asume a la familia heterosexual como el ícono nacionalista en un extremo de la escala identificatoria y en el extremo opuesto a las personas gay como una amenaza a esta ideología. Esta escala identifica a las personas gay como abyectas (Román 126).



18 La *Política de lo fabuloso* surge como reacción y rechazo al discurso heterosexualista que inventa una imagen homosexual negativa (Fisher 126).

19 Muñoz define los contrapúblicos como esferas en contraposición al racismo y homofobia de la esfera pública dominante, los cuales posibilitan que las cosmovisiones se reconfiguren en la medida que la realidad es deconstruida (196).

## BIBLIOGRAFÍA

Alzate, G.A. "Dramaturgia, Ciudadanan Y Anti-Neoliberalismo: El Cabaret Mexicano Contemporant." *Latin American Theatre Review*. 41.2 (2008): 49. Print.

Barber, Stephen M, and David L. Clark. *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York: Routledge, 2002. Print.

Bixler, Jacqueline E, and Laurietz Seda. *Trans/acting: Latin American and Latino Performing Arts*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009. Print.

Cleto, Fabio. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. Internet resource.

Clum, John M. *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*. Boulder, CO: Westview Press, 1995. Print.

Fisher, James. *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2006. Internet resource.

Fitch, Melissa Lockhart. "Living Between Worlds: An Interview with Guillermo Reyes." *Latin American Theatre Review*; Vol. 31, No. 1: Fall 1997. Internet Resource.

Foster, David W. *Chicano/latino Homoerotic Identities*. New York: Garland Pub, 1999. Print.



---. *El Ambiente Nuestro: Chicano/latino Homoerotic Writing*. Tempe, Ariz:

Bilingual Press/Editorial Bilingua, 2006. Print.

---. "Phoenix in Guillermo Reyes's Places to Touch Him." *Latin American Theatre Review*. 43.1 (2009): 71-86. Print.

Fusco, Coco. *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London:

Routledge, 2000. Print.

Griswold, del C. R. *The Treaty of Guadalupe Hidalgo: A Legacy of Conflict*.

Norman: University of Oklahoma Press, 1990. Internet resource.

Habell-Pallán, Michelle, and Mary Romero. *Latino/a Popular Culture*. New York: New York University Press, 2002. Print.

Hemmings, Clare. "Invoking Affect." *Cultural Studies*. 19.5 (2005): 548-567. Print.

Kushner, Tony, and Robert Vorlicky. *Tony Kushner in Conversation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. Print.

Leys, Ruth. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton: Princeton University Press, 2007. Print.

Ludlam, Charles, and Steven Samuels. *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: the Essays and Opinions of Charles Ludlam*. New York: Theatre Communications Group, 1992. Print.

*Mummunications Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: London: University of Minnesota Press, 2009. Print.

Nielsen, Ken. *Tony Kushner's Angels in America*. London: Continuum, 2008.

Ramos-García, Luis. *The State of Latino Theater in the United States*. New York: Routledge, 2002. Print.



Roemer, Rick. *Charles Ludlam and the Ridiculous Theatrical Company: Critical Analyses of 29 Plays*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 1998. Print.

Román, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and Aids*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. Print.

Sandoval-Sánchez, Alberto, and Frances R. Aparicio. "Hibridismos Culturales: La Literatura y Cultura de los Latinos en los Estados Unidos." Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2005. Print.

Sedgwick, Eve K, and Adam Frank. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.

Argus-a  
Artes & Humanidades

