

Sur

Lunes 17 de septiembre de 1990

Desde su estreno, hace poco menos de un mes, la versión de *Los invertidos* de José González Castillo que, con dirección de Alberto Ure, se está representando en el teatro Lorange, desató una ola de controversias y polémicas en las que se involucraron algunos sectores de la crítica, representantes de la Comunidad Homosexual Argentina —agrupación coincidentemente afectada por una decisión judicial de dudoso criterio— y no pocos personajes de la cultura y el pensamiento locales. Para iluminar algunas zonas saludablemente irritadas del conflicto, opinan para *Sur* David Viñas y Eduardo Pavlovsky. Por su parte, el director Alberto Ure aporta su visión extrateatral al ya generoso e indiscutido mérito de su puesta en escena.

Muchas historias en una

Por Eduardo Pavlovsky

Atrayente espectáculo que se deja apresar no sólo por la captura de su comprensión por medio de lo manifiesto, de la argumentación, de lo anecdótico. En este caso, lo anecdótico es la compleja problemática de la sexualidad insertada en un determinado social-histórico y esa visión parcial reduciría la intensidad del espectáculo a una sola visión molar de historias personales: visión parcial del psicoanálisis en la Estética, visión de historias infantiles, de la sexualidad, de los complejos y los traumas psíquicos.

Esta puesta, en cambio, trasciende la mera representación —porque lo que se está viendo desborda la historia trágica familiar— o la dialéctica cuerpo vs. sociedad: aquí el plano de la actuación —más parecido al realismo exasperante que al acostumbrado naturalismo— hace estallar por los bordes todo tipo de moralidad significativa.

Lo atractivo es el riesgo actoral —sin los tics habituales y melancólicos—, entonces uno asiste a un espectáculo curioso donde todo lo que ocurre en el escenario pasa a ser intenso y donde cada escena es atravesada por líneas de intensidad que hacen pasar la actuación a nuevas territorializaciones y desterritorializaciones.

El cuerpo de los actores —en su riesgo— desterritorializa la anécdota, la hace escapar por sus bordes. Y el viejo texto de ese dramaturgo transgresor vuelve a resignificar en múltiples sentidos y a producir nuevos descubrimientos, como si hubiera dos puestas que se entrecruzan simultáneamente. Una es la puesta donde se cuenta un drama intenso con protagonistas y líneas segmentarias dramáticas muy marcadas. Todo es argumentación, roles definidos, caracteres dramáticos claros. Imperialismo yoico. Y la anécdota deviene tragedia inevitable. Casi lo que podría cautivar de una buena telenovela. Pero hay otra puesta que penetra e invade la primera, y donde la línea argumental se transforma en pequeños bocetos rizomáticos, problemas de afectos, de ritmos, de velocidades, de sonidos y de cuerpos. Insisto: de ritmos dramáticos irregulares que invaden el argumento real por sus bordes y penetran la letra, el texto del autor, y lo desterritorializan hasta límites insospechados.

Pero las dos puestas están juntas: la que dice de qué se trata la obra —con la que algunos pueden tomar partido— y la otra que, atravesando la letra del relato, establece con el público otro tipo de conexiones.

Esto sólo se puede hacer con actores inteligentes, sensibles y arriesgados, y con directores "acróbatas", que saltan la malla del texto, donde el cuerpo actoral golpea la letra escrita y le multiplica los sentidos resignificando una historia, en historias para ser historizadas.

El resultado —dos puestas—, un espectáculo de insospechada inteligencia. Teatro argentino de hoy.



Para el director Alberto Ure la molestia que ocasiona a los pacatos su obra *Los invertidos* debe ser causada por el hecho de que es "una ficción muy cruel"

Expresas o elípticas desde la crítica, dogmáticas o alardeando desprejuicio desde los comentarios boca a boca, la cadena de asociaciones que ha generado en la opinión pública la obra *Los invertidos* de José González Castillo, dirigida por Alberto Ure, es espontánea y no parece responder a intereses promocionales del espectáculo. Sí demuestra, en cambio, que tocó —e irritó— un punto sensible en el cuerpo social de los argentinos. Sensible y molesto para sí y para terceros, porque tratándose de un cuerpo vivo, ningún lugar es excluyente ni puede independizar sus reacciones del resto de la anatomía que lo contiene. Y las asociaciones se multiplican en nuevas asociaciones siempre legítimas, siempre difícilmente aclarables, siempre sospechosas.

El tema de la obra parece ser la homosexualidad y, con la exacta puntualidad del azar, vino a coincidir con el reciente fallo de la Cámara Civil, que niega personería a la Comunidad Homosexual Argentina. Y Alberto Ure —que independientemente de los gustos teatrales de cualquiera es lo menos parecido a un cultor del arte puro desvinculado de la realidad— admite que las circunstancias exteriores pudieron favorecer una lectura ideológica persecutoria o condenatoria de la homosexualidad a partir del texto y/o su realización escénica. "Sin embargo —explica— yo no pienso que la obra trate de lo que actualmente se llama homosexualidad, porque no hay allí un planteo amoroso o erótico entre hombres. Y lo que sí hay —con toda la gracia explícita de una dramaturgia en formación, algo tosca en el planteo— es el impulso desatado del hombre que quiere ser mujer. Tema éste que, por una confusión cultural, puede aparecer vecino de la homosexualidad, pero que no es lo mismo." El entrevistado ilustra esta afirmación recordando que en la primera escena de la obra se hace referencia a un familiar ausente, que no sólo se vestía de mujer sino que llegó a protagonizar —históricamente, claro— los síntomas de un parto. Una ritualización muy antigua, motivo de estudios antropológicos, que tiene que ver con desplazamientos del imaginario al campo de lo real. "Esto no puede asimilarse a la homosexualidad sino muy groseramente. La envidia de la femineidad por parte del hombre —o de la virilidad por las mujeres— expresa un desgarramiento que no es cultural o histórico sino que está en la misma naturaleza humana." Ure ha abordado esa tragedia en otros trabajos suyos anteriores, que no necesariamente basan su anécdota en un conflicto con la sexualidad, pero que siempre terminan apuntando a la imposibilidad de ser o de no ser en términos absolutos. Que siempre terminan diciéndole al príncipe Hamlet que no hay respuestas para su duda.

"En la obra —insiste el director— el travestismo no implica un trámite amoroso, no hay vínculos afectivos, y cuando lo emocional se insinúa, aparece como una explicitación sádica que busca sólo la complicidad para la feminización. Se trata de un impulso muy primario, casi bestial como se ve en la escena en la garçonnière, donde todo es desatado e irritante. Allí no hay placer sino un encuentro de disfraces que intentan alcanzar lo femenino a través de sus atributos ornamentales. Pero ninguno quiere ser mujer para seducir a otro hombre. Es una ficción cruel y eso es, tal vez, lo que molestó."

—¿Molestó solamente a los homosexuales?

—No. Ni solamente a los homosexuales ni todos ellos se molestaron. Por una parte, aclaremos que hay una voluntaria ingenuidad, muy difundida en la clase media porteña. Porque Buenos Aires ha sido siempre una ciudad famosa por su mala vida. Tuvo, en su momento, la expansión más próspera en la trata de blancas de Occidente y hasta el '30 más o menos, el negocio era conocido internacionalmente como "el camino de Buenos Aires". Del mismo modo, fue famoso este puerto por la cantidad de prostíbulos. Pero, paradójicamente, la Argentina es uno de los pocos países de cuya sexualidad casi no se ha hablado nunca. Me lo decía hace poco un investigador de la Universidad de Princeton y es cierto: nadie sabe, nadie quiere saber sobre la sexualidad de la gente. Pero... tanta prostitución debía tener sus motivos ¿no? Del mismo modo, la vida agitada de Buenos Aires tuvo un gran consumo de drogas desde principios de siglo y, en la época en que se estrenó *Los invertidos*, había una activa franja de teatro pornográfico al que no asistía precisamente un público marginal. Yo no lo llegué a ver, claro, pero sospecho que títulos como *Acaríciame el pelo* o *Cómo se baña tu hermana* no serían adaptaciones de Ibsen. Y entre los espectadores, el mismo González Castillo dice en su defensa —cuando la Municipalidad prohíbe su obra— que el señor intendente era una de los que asistían a aquellas representaciones. Con lo que se demuestra que Buenos Aires fue siempre una ciudad muy careta, que por una parte excluyó y marginó con un comportamiento parecido al de sus pares sudafricanas, pero por otro ha sido siempre muy permisiva en cuanto a las categorías burguesas de la corrupción.

Insistiendo en que, al hablar de la sexualidad de los argentinos también se puede hablar de otros asuntos en los que la dominante es el doble discurso, el director de *El padre* y *Antígona* —en dos recientes y polémicas versiones— está convencido de que la simulación es una característica nacional con raíces y fertilidad exuberante en los sectores más poderosos de la sociedad. "Cualquiera sabía, en 1914, que el personaje del doctor Flores de la historia está tomado directamente de un famoso juez de la época, emparentado con la oligarquía (su hermana se casó con un vicepresidente, hijo a la vez de un presidente argentino. La noche porteña lo conocía como *la reina Margot* y acostumbraba disfrazarse de mujer. De día, en cambio, era un honorable padre de familia y probo jurista, que inclusive se le plantó a Uriburu cuando éste le pretendió imponer un juicio contra el derrocado Yrigoyen. Pero estas complejidades y contradicciones humanas no sólo se ocultan sino que, además, forman parte de los lujos que se dio siempre el sector social que detentó el poder. En este país, la oligarquía nunca se privó de nada, desde matar gente mientras pontifica sobre los valores de la familia hasta ejercer todas las corrupciones que reprime en los demás. Todo lo metaboliza; es la clase para la que no hubo nunca exclusión que valga, ni fractura en su estructura ni en sus relaciones de poder.

—Si la obra desenmascara la hipocresía del poder, ¿por qué, entonces, se molestan quienes sufren esa hipocresía?

—Tal vez porque las minorías necesitan estratégicamente del dogmatismo para defenderse. No sé... Parece que los sectores excluidos pierden su capacidad simbólica. Pasa también con algunos sectores de la izquierda, con los judíos. Si uno pone un obrero en un espectáculo, no ven otra cosa que un obrero. Si hay un judío malo, el mensaje es antisemita. Si Antígona defiende sus vínculos de sangre antes que su amor, allí hay machismo o se está sosteniendo que las mujeres no se tienen que casar. Si hubiese que tomar en serio esos escrúpulos (cosa que no pienso hacer) el mundo dramático quedaría muy restringido. Yo apoyo las reivindicaciones de la CHA y su reclamo de constituirse como agrupación con personería. Me parecen deleznales y antidemocráticos el fallo de la Cámara y sus argumentos. Pero el teatro no tiene por qué responder a una defensa ideológica, racional. El imaginario, con todas sus ambigüedades, es la vía natural de la escena para acceder al conocimiento.

Convencido de que el teatro también es minoritario, el director de *Los invertidos* rescata para el género el derecho a ser ejercido sin someterse a las pretensiones de otros sectores, minoritarios o no, pero a los que de ningún modo puede lesionar una mirada que ilumine desde donde sea —en este caso, desde la estética—, sus zonas ocultas. "Decimos que nuestro teatro es costumbrista pero yo nunca vi hacer costumbrismo con un diputado, por ejemplo, y menos si se droga o participa de ciertas corrupciones que pueden practicarse en privado pero no nombrarse en público. Es decir, se puede hacer costumbrismo con todo, menos con la realidad. Otro tanto puede decirse del humor. Todos los que practican la onda del music hall juvenil se creen que son transgresores porque dicen culo y otras picardías parecidas. Pero esos son chistes de ricos. En los colegios privados los chicos de la primaria saben todo eso, y cuanto más caro es el arancel, mejor. ¿Dónde está la irreverencia? ¿Dónde el asalto a los valores establecidos? El teatro ha sido invadido por la estética televisiva, donde el conflicto más grave es el hijo que se lleva mal con el padre, o la conjunción de madre dominante y padre débil que dan hijo afeminado. Esas son pelotudeces oficialistas, supuestos temas comprometidos donde nada se perturba, nada esencial se discute. Y el teatro no se salva de este conservadurismo que estremece. El riesgo es tanto para el teatro oficial como para los grupos marginales. Todos terminan por aceptar el diálogo con el sentido común del sistema. Tal vez eso responda a una necesidad. No sé. Pero es para pensarlo."

Producción y textos
Olga Cosentino

Sur