



«PRESENCIA DE LO *QUEER* EN EL TEATRO MEXICANO COMO UNA FORMA EN CONTRA DE LA HETERONORMATIVIDAD»

Hugo Salcedo Larios
(Universidad Iberoamericana Ciudad de México)

Resumen. Una de las apuestas por la visibilidad de los cuerpos diversos y de sus prácticas eróticas o sexuales, ha encontrado en las manifestaciones dramáticas y escénicas un espacio idóneo para descolocar la óptica hegemónica centrada en la heteronormatividad. En este sentido, cierta literatura dramática y sus representaciones escénicas ofrecen una postura de transgresión «apocalíptica» o escatológica que se enfrenta a la expresión dominante, cobrando espacios en aras de inclusión, equidad y justicia mediante estas prácticas culturales que resultan de incomodidad en ciertos sectores conservadores de la sociedad. Más allá de la literatura dramática y su práctica espectacular de tema homoerótico y/o sáfico, lo *queer* en el teatro se expresa de forma irreverente al poner en crisis el discurso tradicional machista y heteronormativo, comprendiendo de esta manera un desplazamiento interno de los personajes que pone en valor las nuevas propuestas del teatro mexicano. Por ello el interés de este artículo es hacer un aporte a la visibilidad que se señala, mediante el análisis de algunas piezas dramáticas del teatro en México sin despreciar sus potenciales de representación de las violencias. Este trabajo se apoya en argumentaciones teóricas de Sayak Valencia, David Córdoba y Lorenzo Bernini, que hacen un posicionamiento crítico que pueden explicar el (dis)funcionamiento de algunas obras dramáticas como las de Abigail Bohórquez, Verónica Bujeiro, Luis Ayhllón o Gerardo Mancebo del Castillo.

Abstract. One of the bets for the visibility of the different bodies and their erotic or sexual practices has found in dramatic and performing demonstrations a suitable space to dislodging the optic hegemonic centered hetero. In this sense, some dramatic literature and their scenic representations provide a posture of «apocalyptic» or eschatological transgression that confronts the expression of dominant, gaining space for the sake of inclusion, equity and justice through these cultural practices that result in discomfort in certain conservative sectors of society. Beyond the dramatic literature and their spectacular practice of homoerotic and/or «sáfico» theme, the queer in the theatre is expressed in irreverent way to put in crisis the traditional speech macho and hetero-normative, understanding this way internally displaced from the characters that value the new proposals of the Mexican Theatre. Therefore, the interest of this article is to contribute to the formerly designated visibility, through the analysis of some dramatic pieces of theater in Mexico without neglecting their representation's violence potentials. This work is supported by theoretical arguments of Sayak Valencia, David Córdoba and Lorenzo Bernini, which makes a critical position that can explain (dis) functioning of some plays like Abigail Bohórquez, Verónica Bujeiro, Luis Ayhllón or Gerardo Mancebo del Castillo.

Palabras clave. Teatro *queer*, Dramaturgia mexicana, Transgresión, Migraciones internas.

Keywords. Theatre queer, Mexican dramaturgy, Transgression, Migrations internals.

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

1. Introducción

En consonancia con los esfuerzos de visibilidad en torno a las preferencias diversas, la práctica del teatro mexicano ha ingresado al debate público con productos de relevancia. En su faceta de crítica extendida hacia el ámbito social, la religión o la política, el teatro ha servido como alegato contra la modalidad sexual heteronormativa. Algunos tratamientos literarios y escénicos abrevan de las diversidades sexuales remarcadas en torno a las predilecciones lésbica u homoerótica, el travestismo como un juego de roles sexuales o como forma elegida para la convivencia social, en donde lo *queer* se manifiesta como una postura crítica motivada –además– por la corrupción e impericia de la clase gobernante y su homofobia institucional.

Lo «raro» o «anómalo» se expone mediante textos y espectáculos transgresores que sirven como beligerante manifestación ante los atropellos de índole sexual o política que subvierten el sentido convencional. Algunos de estos se representan mediante estrategias irónicas o paródicas que se exponen mediante condiciones hilarantes y juegos dramáticos derivados del teatro absurdo. Estas exposiciones consideran desplazamientos de los personajes dramáticos en este caso, quienes pugnan por la visibilidad de sus preferencias sexuales, marcando una forma de migraciones o traslaciones internas que redefinen categorías identitarias personales.

Hay gozosos ejemplos en el denominado «Teatro de revista» de gran aceptación en las primeras décadas del siglo pasado en la ciudad de México, expuesto mediante los turnos de números cómicos y musicales donde predominaban las manifestaciones grotescas. En estas representaciones burdas, chocantes pero desternillantes y de gran aceptación, van a predominar los «personajes tipo» como un dibujo que remarca las características de los diferentes oficios y estratos populares como el policía, el borracho, el político, la suripanta o el homosexual. Con atrevidos bailes y elocuentes *sketches* contruidos bajo un ejercicio dialógico muy ingenioso, se hacían alusiones en torno al deseo reprimido, la picardía, la corrupción o las licencias sexuales que pusieron en crisis la moral de su época.

Aquellos espectáculos de variedades incluían música y cuadros bailables que de acuerdo a Socorro Merlín y debido a su cualidad picaresca y popular, eran vistos como algo irracional, aberrante, equívoco, feo, cursi, morboso, pleno de rostros deformados, paisajes irreales o situaciones alteradas mostrando –por parte del *sketchero* y la *vedette*– aspectos de mancha, tonos y caracteres ofensivos y denigrantes que sin embargo resultaban gozosos para el espectador.

2. Previsiones de lo queer dramático

Como resultado de las enunciaciones anteriores, se considera pues de referencia tradicional en la escena mexicana, la presencia de conductas irreverentes y «anómalas» que permitieron criticar los mandos rectores de esa sociedad. Este tipo de denuncia tiene presencia importante en el teatro de cabaret y el performance; demuestra el fracaso institucional, la hipocresía social y el descrédito político. Son expresiones culturales performativizadas que aparecen con mayor insistencia en el panorama teatral de México, y que dan razón de una migración interna, de orden simbólico, que apunta hacia el desplazamiento de la conducta de los personajes.

Ya en la obra dramática de Abigael Bohórquez García (1936–1995) hay lugar para la restitución de cierta ofensa provocada contra un gremio de homosexuales que viven en el ámbito rural. En *La sagrada familia* cuyo título muestra la irreverencia religiosa al referirse a los amigos gay que aquí conforman una agrupación solidaria, se recrea un suceso real ocurrido a mediados del siglo pasado, en la comunidad indígena de los yoremes mayos de Huatabampo, Sonora, al noreste de México. La obra como aclaró el propio autor, es una versión libérrima de un caso criminal acontecido en la región algodonera del río Mayo. Se refiere al acto extraordinario que causó horror, curiosidad y controversia, y que derivó en el proceso instruido contra varios aldeanos por los delitos de asociación delictuosa, homicidio y violación de las leyes de inhumación y exhumación de los cuerpos.

La sagrada familia hace mofa del testamento bíblico y se erige contra la práctica religiosa y exacerbada de la sociedad patriarcal y machista. Alude a una mojigatería hipócrita de pobladores del norte de México. El drama plantea la protesta de los ofendidos, la rebelión de los calumniados. El autor revisó las notas de prensa publicadas en 1950 y, para sus fines dramáticos, sugirió el levantamiento de un grupo integrado aquí por putos viejos, feos, pobres, corrientes y borrachos, quienes ya fastidiados por la burla continuada y el desprecio de los vecinos en razón de sus prácticas sexuales, van al fin a celebrar el día de rendir cuentas. A sangre fría ellos prepararon las porras con madera de mezquite, lustraron sus mazos y afilaron las navajas de barbero para desollar a sus arrogantes y déspotas amantes.

En esta pieza los ofendidos consumarán el asesinato múltiple, después del cual extirparán cuidadosamente la parte corporal de sus sexos. Luego de arrancar la piel, tensan y rellenan cada uno de los miembros viriles que les servirán como trofeos o fetiches. Durante esta tarea alguno llora por los gozosos recuerdos que ya no han de volver a disfrutar, pero los demás cantan y bailan en ese aquelarre que elogia «la rebelión de las machas», en un conmovedor ritual

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

orgiástico. Celebran el crimen en un acto de brujería liberadora o de vampirismo: «Oscilación entre la 'Alegría *Parisien*' que sugieren los acordes de Offenbach y el burdo putero provinciano» (Salcedo, H. 2013: 136).

Considerando la reflexión de Butler acerca del término *queer*, en este drama alcanza su aspiración restituyente por parte de los ofendidos, orientada en este caso «hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos» (Butler, J. 2015: 320) en tanto pretende la recolocación de la dignidad del sujeto y de la colectividad. Se imponen las voluntades justicieras que a este grupo de ofendidos, los *putarracos* viejos no les llegaría nunca por la vía legal. Se tratará de la exigencia de un orden distinto colocado al margen de la legalidad que les permite «la posibilidad de una resignificación social y política» (Butler, J. 2015: 325) emancipadora.

La consumación del crimen colectivo es una acción mayúscula. La extracción de los órganos viriles y su disección poseen algo de montaje teatral y de barbarie. Alude al sacudimiento de la percepción del espectador que como el llamado «teatro de la crueldad» declarado por Antonin Artaud, es sometido «a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una [...] experiencia estética y ética original» (Pavis, P. 1998: 446).

De la conspiración de los integrantes del grupo que se inclinan por el asesinato, se hace un gesto hiperbólico. Esta condición resalta Butler «es esencial para poner en evidencia la «ley» homofóbica que ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias de abyección» (Butler, J. 2015: 326). La práctica del asesinato y el posterior regodeo monstruoso alcanzan una cuota exacerbada de actividad *queer* limítrofe.

Esta pieza dramática amplifica del plan justiciero de la colectividad oprimida. La obra inspirada en la nota policíaca se adereza con motivos coloridos como sentencias y refranes populares, alusión al carnaval y a la feria religiosa. Este es el marco que determinará la:

Liberación del *fémimo* antes señalado con dedo acusador y espada flamígera que exclama orgulloso de su hazaña: «no saben lo delicado que somos y lo cabrones que nos ponemos». Y si la justicia da castigo a los transgresores, el ajuste de cuentas ya está consumado. (Salcedo, H. 2013: 136)

3. Formas y modos drama-bizarros

La joven dramaturgia mexicana no ha dejado de experimentar con los discursos que evidencian de forma crítica las anomalías concurrentes en los diferentes estratos del poder y que impregnan la vida pública del país. Este teatro también se muestra interesado en proporcionar un espacio visible a la diversidad de las preferencias sexuales que deslizando el discurso mayoritario y hetero centrado, se instalan en la polémica política de inclusión de las minorías y en contra de cualquier tipo de discriminación, sin olvidar que estas nuevas formas de convivencia redefinen la presencia de nuevas identidades. Cabe distinguir además, que aun cuando siempre ha sido un tópico referido en la tradición del teatro hispanoamericano, desde los últimos años se aprecia cierta insistencia de escritura a partir de las especificidades estéticas que se alejan del realismo. El absurdo como una marca de rompimiento con la aparente coherencia cotidiana hace que, como menciona Claudia Gidi, el universo se vuelva *descentrado* (Gidi, C. 2012: 103) poniendo en aprietos la estabilidad del sistema hegemónico y que será a su vez el espacio idóneo para las exposiciones de sus personajes con una *nueva* sexualidad migrante, es decir en desplazamiento.

Considerando estas referencias, se visitan a continuación los casos de algunas piezas de Verónica Bujeiro, Luis Ayhllón y Gerardo Mancebo del Castillo, mexicanos, nacidos en el último tercio del siglo pasado.

La dramaturga Verónica Bujeiro (1976) publicó *La inocencia de las bestias* que explora en las modalidades irónicas del lenguaje mediante la presencia de los hermanos Gelio y Helio, atareados en el convivir grotesco, sucio y necio. La autora construye una alegoría jalonada desde la región más apartada del inconsciente y corporeizada mediante el entrecruzamiento y la repetición insaciable de juegos cotidianos que se colocan en el terreno de lo absurdo. Estos gemelos poseen una sexualidad nueva pero confusa. Son una suerte de retacería de hombrecillos o monstruos que paradójicamente habrán de sobreponerse y sobrevivir ante la inminente extinción de nuestra especie.

Los hermanos construyen una posibilidad sexual y reproductiva distinta que comienza a presentarse a partir de la inversión genérica: Helio le llama a su hermano «mujercito» y Gelio se refiere a él (¿o ella?) como «varoncita». Sin embargo la peculiaridad rebasa los límites del lenguaje, pues en esta obra uno de los hermanos al parecer se encuentra «embarazado» y ambos –o ambas– se van preparando para el alumbramiento. Se advierte la dislocación de correspondencia genérica que presenta la idea de una translación de la acción dramática dislocada y desajustada, en torno a la naturaleza antes unívoca de los personajes.

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

Además de este desajuste, entre los personajes hay una práctica sadomasoquista de ida y vuelta, es decir recíproca e intercambiable. Helio en actitud dominante, tira continuamente de la cadena que lo une a su hermano o hermana, y luego va a suceder a la inversa. Este tipo de codependencia identifica una tendencia destructiva pero al tiempo vital en tanto permite que los personajes sean, entendiéndose por esto que la acción dramática es la materia tan preciada en el texto convencional o aristotélico.

Retomando la aclaración de Lorenzo Bernini a partir del estudio de los elementos de teoría antisocial contenidos en su *Apocalipsis queer*, se tiene en consideración que:

La misión impolítica de las teorías queer consiste en abrazar la pulsión de la muerte, en celebrarla como aquello que confiere a las perversiones sexuales su más precioso valor –el valor negativo de la improductividad, de la abyección y de la asocialidad. (Bernini, L. 2013: 33)

El / La varoncita y La / El mujercito, viven su cotidianidad bizarra preparándose para la maternidad (im) posible mientras se alistan también para que llegado el momento, puedan intentar explicar al mundo su situación de existencia tan peculiar. Dice Gelio: «¿Qué diremos cuando pregunten por qué llevamos una correa en la mano y un collar al cuello?» (Bujeiro, V. 2009: 18).

El sadomasoquismo se comprende como necesario y exitoso en la condición humana de la natalidad. Explica Bernini que «cualquier ser humano llega al mundo inerme, sin defensas, totalmente dependiente del otro, necesitado de cuidados, en ausencia de los cuales no podría obtener un estatus de adulto y presunta autonomía» (Bernini, L. 2013: 34). Estas son parte de las condicionantes que aparecen en la obra de Bujeiro, pues la práctica «sado» servirá aquí a su vez como línea de experimentación en tanto la preparación de la condición maternal en estos términos abyectos, y el afortunado advenimiento de la criatura que se espera con impaciencia.

En el texto dramático el anhelo existencial y de preservación de los personajes como especímenes en riesgo de extinción, se deja conducir por las explicaciones descritas en un supuesto catálogo, el máximo instructivo de la generación y regeneración de estas bestias. En el primer círculo de atención dialógica se establece una visión trastocada del origen, la función y características de las mascotas domésticas habituales, como expresa Gelio luego de sentir las pataditas en el vientre: «¿Y qué será esta vez?, ¿algo con bigotes?, ¿algo con alitas?, ¿algo que nos mueva la cola cuando regresemos hundidos y sin aliento?» (Bujeiro, V. 2009: 21).

El texto dirige la mirada hacia la catástrofe del mundo. El lector puede preguntarse si en realidad de lo que trata esta pieza es del predominio de una bestialidad bien organizada en donde la otredad desplazada es la propia humanidad que radicalmente distinta a la forma en que la conocemos, resultará en una anormalidad.

Esta obra teatral es un ejercicio que explora en distintos niveles el recurso de los modelos invertidos. Contrapone el lugar común de lo concebido como monstruoso para darle la vuelta y erigirlo como lo contundente y asertivo, poniendo en riesgo la condición idealizada de nuestra raza y convirtiéndonos a todos en la rara especie que todavía habita este reducido zoológico que infaliblemente fenece. La pieza advierte el triunfo de lo anormal. La crisis del estadio de confort de nuestro género.

Los personajes «Hermanos de una sexualidad equívoca, en el filo de una existencia difusa –entre humanos y animales, entre domesticados y salvajes, entre animales y lombrices, entre alimañas y materia inerte, residen en la sofocación entre fantasía y delirio» (Mier en Bujeiro, V. 2009: 4ª. de forros), precisan un ordenamiento distinto al convencional, proporcionando una marca torcida, desobediente y excéntrica.

Por su parte *El libro de Dante* de Luis Ayhllón, nacido también en el año de 1976, desentiende la concepción acostumbrada de la presentación inicial del *dramatis personae* para sugerir un cuarteto de «Voces» que se dejan escuchar a través de las paredes movibles de «na casa caprichosa» integrada por habitaciones que de forma tan extraña van y vienen a la escena. Éste que pareciera un antojadizo motivo del autor, trastoca la antes sólida noción de los actantes, pretendiendo una polifonía que se abre hacia lo altamente irracional y que será el terreno en donde se constituye la fábula.

Los portadores de la acción –pues en este caso resultaría erróneo denominarlos cabalmente como personajes–, están inmersos en el abandono pleno o el desahucio. En ellos se advierte una alta carga emotiva determinada por la incertidumbre derivada del desconocimiento ante lo que acontece en el mundo exterior: «la ciudad casi está en ruinas: un día puedes ver un edificio, al otro puede estar derrumbado [...] no hay garantía de nada después» (Ayhllón, L. 2009: 10), exclama uno de ellos.

La confusión o mejor dicho la carencia de una explicación lógica ante los eventos circundantes, edifican una plataforma en donde confluyen dramáticamente los dos hermanos y el padrastro de ambos. La acción sucede en esa extraña vivienda que se puede comprender como un lugar destinado para el depósito de los desperdicios, o bien, considerarse como un espacio ambivalente ya como una habitación de uso cotidiano o como un refugio de condiciones deplorables.

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

Los diálogos remarcan desconcierto y fragilidad de la existencia de los personajes. Es visible la mendicidad apabullante que ante todo conlleva la puesta en crisis del ordenamiento lógico mediante las frases cortas que proporcionan un avance vertiginoso.

Conforme avanza la pieza, Neto es descubierto como el falso progenitor. Él advierte de su trastorno bipolar derivado probablemente por las situaciones de precariedad y violencia que a su vez lo han conducido a inhalar sustancias tóxicas. Luego de esta práctica recurrente que le aminora el deseo de estrellar su cabeza contra las paredes, entona alguna melodía con su guitarra, marcando episodios contrastantes de irritabilidad extrema y exaltación eufórica. Leo muestra los dibujos y leyendas tatuadas de su cuerpo en donde se anotan las instrucciones precisas para plastificar cadáveres, conteniendo además en estas anotaciones indelebles de los brazos y la espalda, todos los secretos para edificar una ambicionada empresa de un improbable futuro. Dante por su parte monologa recordando un libro mítico, idealizado, soñado y nunca leído, en una suerte de reminiscencia a cierto tipo de desdoblamientos ya propuestos por Borges; y en esta remembranza refiere la ancestral idea del libro como el objeto de lectura por excelencia pero que irónicamente tiene todas sus páginas en blanco. Su reflexión viaja de la invención metaliteraria del relato contenido en otro relato, a la imagen de Sherezade postrada ante un sultán embelesado que reconstruye en su mente una historia distinta en cada una de la secuencia de las noches interminables.

La esquizofrenia afecta la percepción sensorial de los personajes ante la falta de explicación de los fenómenos que suceden adentro y afuera de la mansión. Y mientras Leo sufre de insomnio, su hermano Dante padece recurrentes pesadillas. La falta de sueño de uno y la desazón irreconciliable del otro, sirven para remarcar los estados alterados de los personajes.

Esta extraña familia ya no puede ser ejemplo, ni referencia, ni partícula esencial de nada. Los sujetos se colocan en los círculos más profundos del infierno dantesco y de la nota intertextual derivada del título de la obra. Los conceptos de la historia y la cultura, así como la función de la memoria de los pueblos como esencias que atesoran los valores más altos de la humanidad quedan desplazados.

En la pieza, al dislocarse el sistema normativo se pone en riesgo la identidad del sujeto que contempla el deterioro de su propia condición humana que mediante las estrategias de la representación dramática, le permite al espectador observar el curioso caso de su propio detrimento. Aquí el nihilismo encuentra su acentuación máxima con la evocación de un fuego casero que llegó a convertirse en un magnífico incendio y pudo arrasarlo todo, logrando «quemar

hasta la identidad, la memoria y por supuesto el futuro» (Bert en Ayhllón, L. 2009: 4^a. de forros).

Como parte final de este trabajo, incorporo una de las obras del malogrado Gerardo Mancebo del Castillo Trejo (1970–2000) quien presenta en su farsa *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas* una desternillante y jovial ocurrencia dramática ya llevada a escena en varias ocasiones, con resultados muy favorables por parte de la crítica especializada. Como escribe Indira Cato, en esta obra:

La Capitana Gazpacho parte en busca de una nueva ruta para llegar a las Indias por el oeste, acompañada de su fiel marinero (y eterno enamorado) Catalino; Mina y Circa, muy particulares hermanas (la primera obsesionada con las películas y la otra con la hora del té en Inglaterra); y Pompeyo y Honorosa, ejemplar pareja de hombre macho y mujer sumisa y torpe. (Cato, I. 2016: 1)

El texto exhibe la decadencia de una minúscula empresa marina integrada por solo dos tripulantes quienes navegan el océano en busca de otra tierra firme, a bordo de «El Farfullero», una barcaza muy deteriorada. Esta iniciativa destinada al fracaso, no naufraga por la tenacidad y el ímpetu de la dictatorial pero romántica Capitana. La elocuencia y el ingenio del autor se manifiestan no solamente con el diálogo sobradamente ágil entre los personajes y las secuencias escénicas, sino también por medio de las didascalias, como cuando se describe la escenografía y se realiza el primer dibujo de los personajes:

Bajo el mástil, en un excusado, digno trono de una loca caballera, la excelentísima soberana capitana gazpacho, teporocho de profesión, demente por convicción y descubridora porque le da la gana; toma su posición de mando, fuma sus bachitas de marihuana, y se limita a dar órdenes, con toda la autoridad y elegancia que nunca ha tenido, a toda su tripulación. Catalino, fiel escudero de la gazpacho, es el navegante, marinero, artillero, vigía, fogonero, timonel, oficial primero, remero, grumete y hasta polizón; o lo que es lo mismo: «toda la tripulación»... y quizá algo más. (Mancebo del Castillo, G. 2018: 1-2)

La aventura que se encamina hacia el muy improbable descubrimiento y en consecuencia la realización de la hazaña memorable, es la más fuerte motivación de la Capitana Gazpacho. Por su parte al multifuncional Catalino, su primer oficial (y todo lo demás), lo determina el proyecto de la acción meritoria para alcanzar el favor de su eterna enamorada, la Gazpacho. Y en este tránsito

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

del errático viaje, aparecerán los otros personajes que permiten la exposición y resolución altamente festivas.

En un primer acercamiento, la obra parte de una secuencia de acciones determinada por los amores no correspondidos. La fórmula apuesta por la manera en que mediante el uso de la magia vengativa y burlesca de Titania la reina de las Hadas, los personajes del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare estarán imbuidos en una trama circular donde acabarán ridiculizados cuando el hechizo se rompe. En el texto de Mancebo del Castillo, Mina Fan (hermana menor de Circa Mártir) está obsesionada por Catalino el Escudero, pero él a quien ama es a la Gazpacho, mientras ella a su vez ha quedado embelesada por Honrosa nada más al verla, pero ella a quien ama fielmente es a Pompeyo, su marido.

Esta cadena de afectos despechados provoca una cadena de relaciones de maltrato, despotismo, violencia verbal y física, machismo o sumisión consensuada, sin perder la característica del tono fársico general. Honrosa, por ejemplo, le suplica a Pompeyo, su consorte: «Pégame, Pompe, me lo merezco. Azótame contra la mesa hasta que se me caigan los dientes. [Y más adelante:] Dame de latigazos, domesticame» (Mancebo del Castillo, G. 2018: 10).

Mediante constantes reminiscencias intertextuales a textos shakesperianos, esperpénticos o provenientes del teatro del absurdo, la obra sostiene «una violencia tan constante y desproporcionada, que provoca un efecto de risas. Aquello que se ve, aunque pareciera inocente, es muchas veces de lo que se forjan las relaciones» (Cato, I. 2016: 1). Aquí una de las estrategias dramáticas ha sido conjuntar algunas características de personajes o situaciones de la literatura universal, pero colocados en situaciones de relaciones turbias que proporcionan un efecto peculiar, exacerbado y chocante, articulado como un discurso generalizado que denuncia a su manera «las lógicas heteropatriarcales, racistas y clasistas» (Valencia, S. 2015: 21).

En la esencialidad del teatro, no ya solo por su condición literaria sino también espectacular, la expresión *queer* pugna, como menciona Sayak Valencia, por un “agenciamiento popular” reivindicando un modelo de intersección «que rechaza las nociones de identidad monolítica y dicotómica» (Valencia, S. 2015: 23). Por este camino la apuesta de la Capitana Gazpacho, cuya tozudez tiene algo de quijotesco, es refrendar el carácter fársico de la acción heroica que requiere abrirse a la aventura, por lo que expresa: «Si llegamos a nuestro reino, todo el mundo lo sabrá y seremos héroes» (Mancebo del Castillo, G. 2018: 38); y es con este mismo afán que ofrenda todo por localizar a su contraparte femenina que tanto idealiza.

Al parecer la empresa naval tiene éxito pues la embarcación atraca en una tierra desconocida descrita por el escudero como un continente muy extraño,

plagado de seres tenebrosos pero en donde la geografía no es rara sino también donde, dice: «[las] ideas nada tienen que ver con nuestro mundo» (Mancebo del Castillo, G. 2018: 38). La apuesta de la pareja de aventureros se disloca por el contraste entre las formas tan distintas de concebir las relaciones y los ordenamientos.

En este nuevo espacio de llegada, la Gazpacho como el Quijote, pretende imponer su particular visión de justicia, reapropiándose «de nomenclaturas estigmatizantes», y pretendiendo al menos, cambiar «el sujeto de enunciación de las injurias y desactivándolas. Arrebatando el autoproclamado «derecho» del heteropatriarcado [...] para construir lenguaje, legitimidad y agenciamiento» (Valencia, S. 2015: 23). Sin embargo como sujeto migrante, ella va a encontrar obstáculos no sencillos de librar, a fin de practicar su idea de la justicia.

La obra concluye luego de las persecuciones chuscas entre los personajes, la reiteración de diversos lances marcados por los amores irrealizables, marcados siempre por expresiones de ingenioso lenguaje, equívocos y situaciones jocosas que devienen intencionalmente de tratamientos del teatro áurico, muy poco explorados en la dramaturgia de México. «El Farfullero» con sus singulares y solitarios tripulantes se va perdiendo en la inmensidad del mar sirviendo de antesala para otra probable aventura. Mientras en medio del océano desaparecen los protagonistas, en tierra firme Mina Fan, Circa Mártir y Pompeyo, construyen una última escena que recuerda a *La cantante calva* de Ionesco, con referencias también a la obra imprescindible del teatro del absurdo *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

En general, esta obra estampa con sarcasmo las conductas machistas, sexistas, heteronormativas y misóginas mediante el escarnio ante las actitudes y acciones de los personajes. En la pieza la Capitana es abusiva, y la mujer casada es golpeada por el marido; sin embargo es de considerar que el entusiasmo que genera la lectura y su representación, es precisamente por la dislocación, exacerbación y puesta en crisis de las conductas reconocibles, convirtiéndose entonces en una apuesta derivada de la reproducción social de los roles convencionales. Se trata de una acentuación política de subversión o disidencia. Como menciona Sayak Valencia en atención a Butler, *La Capitana Gazpacho* parodia los sistemas de legitimidad del mundo:

donde cualquier desobediencia [es un modo] de desafiar el despliegue de las formas coloniales y subalternizantes del proyecto de la modernidad/colonial que se instaura cotidianamente en nuestros cuerpos y geopolíticas con intención de fijar diferencias presumiblemente «naturales» y seguir reproduciendo el bucle de la

violencia física, económica, cultural y epistémica. (Valencia, S. 2015: 27-28)

La reacción celebratoria por parte del auditorio, según escribió el crítico de teatro Víctor Hugo Rascón respecto al estreno de la obra en la ciudad de México, forma parte de «un interesante fenómeno de conexión inmediata digno de estudio entre los actores y los espectadores, sobre todo con el público joven. [Y concluye con una pregunta:] ¿Esto es un cómic corrosivo, una divertida pesadilla, una fábula posmodernista?» (Rascón Banda, V. 1998: 1).

Palabras finales

Hace notar David Córdoba García que «la política queer es básicamente antiasimilacionista, renuncia a la lógica de la integración en la sociedad heterosexual y se emplaza en un lugar decididamente marginal» (Córdoba, D. 2009: 44). Esta reflexión sirve para enmarcar algunas de las tareas y funciones ya determinadas por las acciones de los personajes dramáticos que aparecen en los textos alusivos, particularmente en los planteados por Bohórquez en *La sagrada familia*. Como se dijo antes, el abuso contra los miembros de un minoritario grupo de gais por parte de la colectividad intolerante, alimentará la idea de la venganza que *in extremis* culmina con el homicidio múltiple. Quedará más evidente entonces, siguiendo con Córdoba, que «la estrategia de confrontación directa y de provocación respecto a las estructuras normativas del régimen heterosexual» (Córdoba, D. 2009: 44) dará la pauta para que en este caso los ofendidos opten por la elección del acto de incorrección política derivada del consenso de esta minoría que ha sido vilipendiada.

Por su parte las otras piezas aquí anunciadas evidencian estrategias de exposición mediante la utilización de recursos del teatro del absurdo. Se distinguen en mostrar el mundo representado, de acuerdo con Martin Esslin, como un lugar incomprensible que rompe con la perspectiva asumida como extracto de «lo real» en la percepción del lector o espectador. Propician de esta forma la aparición de un “otro” lugar alocado e insalvable, y con cualidades que tienen su propia organicidad tan distante de lo convencional.

En estas obras, el diálogo reitera lugares o formas situacionales comunes como en los casos explicados de Verónica Bujeiro y Luis Ayhllón, pero subvertidos a otros significados donde la repetición o circularidad es parte nodal de las circunstancias. Estas reincidencias otorgarán una sensación de extrañamiento, puesta en crisis y (des) orden del mundo.

Este tipo de teatro revelará, parafraseando a Esslin, la irracionalidad de la condición humana y la ilusión de aquello que nosotros pensamos como una aparente estructura lógica del pensamiento y de la vida (Esslin, M. 1960: 5). El carácter identitario y unívoco de los personajes pierde su estabilidad. La pieza del absurdo se propone abierta a constantes desplazamientos internos que acompañan sus transformaciones y redefiniciones. Motivada por su gracia creativa, resulta tan ingeniosa como accesible a la multiplicidad de interpretaciones.

La apuesta de la farsa, ya sea profunda o pesimista como las de Ayhllón y Bujeiro, o altamente festiva y hasta caricaturesca como en Mancebo del Castillo, demarca las crisis irreconciliables de los órdenes familiar y social que funcionan también como declaración contra la normatividad imperante. En estas obras los personajes practican constantes migraciones de carácter simbólico y performativo. Dichas cualidades determinan su propia dinámica y proporcionan agilidad a las piezas.

Bibliografía

Ayhllón, L., *El libro de Dante*, México, El Milagro, 2009.

Bernini, L., *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*, Madrid, Egales, 2015.

Bujeiro, V., *La inocencia de las bestias*, México, El Milagro, 2009.

Butler, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós entornos, 2015.

Cato, I., "La Capitana Gazpacho": el absurdo de las relaciones, <https://www.proceso.com.mx/459264/la-capitana-gazpacho-absurdo-las-relaciones> (23/05/2018)

Córdoba, D., *Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una política de la sexualidad*, en David Córdoba et. al. (editores), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2009, pp. 21-66.

Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, http://web.iitd.ac.in/~angelie/courses_files/TOA/esslin%20essay%20tdr.pdf (01/06/2018).

Gidi, C., *Juegos de absurdo y risa en el drama*, México, Ediciones Sin Nombre – CONACYT– Universidad de Sonora, 2012.

Mancebo del Castillo, G., *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho (o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas)*, <https://es.scribd.com/document/217230919/Las-Tremendas-Aventuras-de-la-Capitana-Gazpacho-pdf> (28/05/2018)

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrare di Letteratura Ispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

Pavis, P., *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.

Rascón, V. H., *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho...*
<https://www.proceso.com.mx/179063/las-tremendas-aventuras-de-la-capitana-gazpacho> (18/05/2018)

Salcedo, H., *Claves para la ubicación del drama bohorqueano: Pasiones, picardías, crímenes y otras provocaciones*, en Hugo Salcedo et. al. (coordinador), *Las fronteras del texto. Un acercamiento de análisis cultural y lingüístico*, México, La Zonámbula – UABC, 2013, pp. 104-148.

Valencia, S., *Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal*, en Fernando R. Lanuza et. al. (compiladores), *Queer & cuir. Políticas de lo irreal*, Querétaro, Fontamara – Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 19-31.