

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD

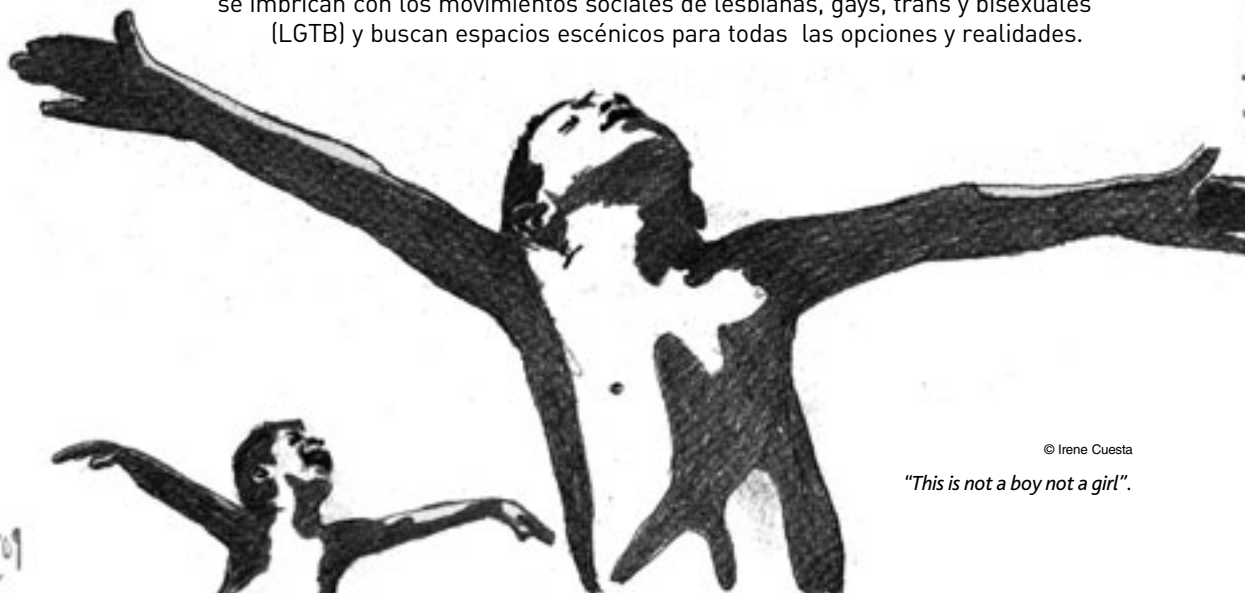
La experiencia escénica LGTB(Q)

cuerpo y el mío
porque tu existe
Y SON un universo
de posible

En la estela del Teatro de Pier Paolo Pasolini, dossier central de esta edición, y en vísperas de las manifestaciones del Día Mundial del Orgullo LGTB(Q), que se han convertido en una de las fiestas ciudadanas más importantes de la España democrática, *Primer Acto* ha reunido una serie de trabajos de Madrid, Barcelona y París, que suponen un primer acercamiento en la continuidad de expresiones escénicas de vivencias y reivindicaciones de la diversidad sexual, notables en los últimos veinte años.

Estas expresiones escénicas han surgido vinculadas también a los movimientos sociales contra la marginación y la homofobia, que reivindican la igualdad de derechos y que han tenido algún fruto, como la modificación del Código Civil por el Congreso de Diputados, en junio de 2005, que permite contraer matrimonio a parejas del mismo sexo y que les otorga los derechos de las uniones heterosexuales, incluida la adopción, o la aprobación de la Ley de Identidad Sexual en marzo de 2007.

Abrimos esta indagación con este interesante artículo de Laura Corcuera, periodista, activista y teatrera, en el que propone un panorama de experiencias teatrales que se imbrican con los movimientos sociales de lesbianas, gays, trans y bisexuales (LGTB) y buscan espacios escénicos para todas las opciones y realidades.



© Irene Cuesta

"This is not a boy not a girl".

En una entrevista a activistas de los movimientos sociales y profesionales del teatro acerca de referencias remarcables en las artes escénicas de temática LGTB (Lesbianas, Gays, Trans¹ y Bisexuales), la coincidencia en las respuestas sugiere una reflexión quizás obvia: la historia del teatro también está construida de forma sesgada. De ahí la dificultad para conocer más allá, y salirse del dominio masculino, blanco y burgués.

Las personas interrogadas responden que espectáculos como *5gays.com* no gustan porque hacen un discurso estereotipado de la homosexualidad. Sin embargo, les impactan obras como *Bent*, la dura historia de un homosexual en la Alemania nazi, escrita en 1979 por Martin Sherman y que el cine hizo famosa en 1997.² La relectura de Federico García Lorca, en especial de *El Público*, interesa a muchas compañías de teatro españolas, y también los textos de Jean Genet, en especial *Las Criadas*, o los de Pier Paolo Pasolini. Una actriz menciona *El homosexual o la dificultad de expresarse*, de Copi.

La investigadora inglesa Loren Kruger ha denunciado la marginación del teatro alternativo, y en especial el de los colectivos feministas: “marginación que no va a desaparecer aunque se usen otras técnicas”. “Muchas dramaturgas o directoras tienen miedo a denominarse feministas porque temen ver reducido su público”, dice la crítica Helene Keyssar.

Surgen las primeras preguntas: ¿Cómo construye el teatro las nociones del yo, del mundo para operar abstractamente con éste? ¿Cómo se representan los roles sociales de varón o mujer, y cómo se reconocen los individuos en su pro-

pia condición masculina o femenina como productos histórico-sociales?

La palabra/gesto de artistas que trabajan la escena directamente sobre su cuerpo (desde los trabajos de Angélica Liddell que no tocan explícitamente la temática LGTB, pasando por el teatro/danza físico de Sonia Gómez, hasta Diana Junyent con sus escenas pornoterroristas) pone de manifiesto otra crisis, la de los sistemas culturales que recogen tesis esencialistas e insertan la producción escénica en la sociedad de consumo.

Atravesadas por el uso de las tecnologías, afloran las formas de lo carnavalesco, la perturbación de lo establecido, las ganas de encontrar (o destruir) el vínculo entre lo que se representa y las concepciones ideológicas de la sociedad en la que se enmarca.

Las jornadas de “performances” y talleres *La Revuelta Obscena*, en sus tres ediciones realizadas en Lavapiés, en el Solar de la calle Olivar y la galería Offlimits (Madrid), entre 2008 y 2009, o el encuentro/seminario *Feminismopornopunk*, que dirigió en julio de 2008 el filósofo queer Beatriz Preciado, en el centro cultural Arteleku (Donostia), abren nuevos espacios escénicos que materializan la frase “cuando decir algo significa hacer algo” (Austen y Butler).

Más preguntas llegan a la cabeza: ¿qué mecanismos escénicos se pueden usar para abordar la heteronormatividad y las sexualidades? ¿Qué papel desempeña el deseo como motor de funcionamiento del capitalismo?

En la mezcla de formatos (*poetry slam* y *spoken word*, cabaret, teatro, danza, *performance*, videocreación, artes plásticas, porporno...) se es-

¹ Transexuales, transgéneros, y travestis. A partir de la diferencia que hace la Teoría Queer del sexo biológico y del género, con expresiones como género *queer* y FtN o MtN (N de neutro), muchas personas trans prefieren distanciarse de los transexuales tradicionales (los FtM y MtF, siglas inglesas de *Female to Male* y *Male to Female*, formas que reafirman el llamado “binarismo de género”). La palabra *Queer* en los diccionarios es traducida con estas primeras acepciones: “extraño”, “raro”, “excéntrico”, “misterioso”.

² En España, *Bent* fue estrenado en Barcelona, en 1982, por Iago Pericot (1929), el pionero del teatro de los y las diferentes, quien montó además, en esta misma línea, *El banquete*, de Platón (1990), entre otros títulos de su larga trayectoria como director escénico. N. de R.

En una mezcla formal (*poetry slam* y *spoken word*, cabaret, teatro, danza, *performance*, videocreación, artes plásticas, porporno...) se abordan la heteronormatividad y la construcción social que supone el sexo y el género.

tán abordando la heteronormatividad y la construcción social que supone el sexo y el género. En este camino intertextual, también se cuestionan las formas de creación convencionales (dramaturgo, director, y actor) para proponer individualidades creadoras que se juntan con otras (o no).

Llegan del extranjero

Diane Torr, Victor Little King y Bridge Markland aterrizaron en Madrid en 2006, en la discoteca El Perro de la Parte de Atrás del Coche, dentro del Festival Escena Contemporánea con *Huevos de purpurina: Show Drag King* para mostrar las asombrosas capacidades escénicas que hay en el tránsito entre los sexos y los géneros.

La sala Pradillo de Madrid organizaría en julio de 2007 el ciclo Sui Generis. Identidad, Género, Performance, con cuatro espectáculos: *Drag Kings and Subjects* (Diane Torr), *Berlin Cabaret Project* (Bridge Markland y Jerry Jenkins & His Band of Angels), *Realidades Avanzadas* (Cía. Conservas, de Simona Levi) y *Abbu Kalhoum* (Victor Marzouk), éste último sobre el movimiento trans en la cultura árabe³.

En 2008 se pudo ver a Markland de nuevo en la Pradillo, en una intervención dentro del cabaret feminista *Stage Divas!*, que organiza en Berlín desde 2004 la artista eslovaca Bartuschka (www.stagedivas.de). Markland tiene varios trabajos que indagan en la transformación del cuerpo, como *Bridgeland zwei*, una *performance* “bisexual-bilingüe” que presentó en 1996 en el teatro Stükke de Berlín, y que después mostró en 2002, dentro del I Festival Go Drag!, encuentro artístico Draque King que organizó con la artista estadounidense Diane Torr en el ex centro social okupado Kunsthaus Tacheles de Berlín (www.godrag.de). Allí también mostraron *performances* artistas trans como Barbara Kraus (Austria), Doris Plankl (Italia), Sarah Spanton (Reino Unido), Dréd Gerestant (EE UU), Antonio Caputo (Alemania), la compañía Subfrau (Dinamarca) o el dúo Victoria Pickett y Priscilla Be (EE UU).

En el Festival Wigstoeckel de Berlín (2 a 5 de octubre de 2008; www.wigstoeckel.com), se presentaron *performances* como la del grupo D'Artagnan and the Three Muscle Queers e intervenciones festivas como la del Colectivo Queeromatik. Artistas y público debatieron el significado de los espectáculos drag, y el potencial político de la escena queer. Berlín sigue siendo avanzada.

Cada junio en Londres, el Festival Transfabulous indaga en las artes escénicas performativas (www.transfabulous.co.uk). En la última edición presentaron su trabajo Lazlo Pearlman, un “trans-multi-gender queer” neoyorkino que en 2000 estrenó en EE UU *All About Medea*, de Mark Mitchell, una Medea queer, y hoy investiga en la London International School of Performing Arts; Ignacio Rivera, un activista y creador afroamericano, cuyas *performances* fijan la mirada en la discriminación, los abusos sexuales y la superación del género, y Jet Moon, miembro del grupo de *performance* berlinés Spicy Tigers on Speed, que el año pasado organizó el Border Fuckers Cabaret con artistas de Serbia.

Circuitos escénicos alternativos nacen en espacios “no teatrales”. Muchos de esos trabajos se

³ Ver P. A. n.º 320, IV/2007, pp. 131-134. “Madrid: Visible, Versión Original, Sui Generis. De cuerpos extraños”, por Adolfo Simón.

suben después a internet, donde las redes superan las fronteras, como *Re-Evolución De-Género* o *Performance Tóxica* del colectivo vasco Medeak, junto con Las Chulazas, Kattalintxo, Lore y Las Invertidas. El género se entiende como *performance* y el travestismo como arma política.

Estas intervenciones escénicas también se han podido ver en manifestaciones, fiestas y encuentros como los internacionales Queeruption que, desde 1998, se han hecho en Londres, Nueva York, San Francisco, Berlín, Sidney, Vancouver o Barcelona, en 2005 y 2008 (www.queeruption.org).

Estéticas y políticas

En la era post-capitalista, la lucha contra la precariedad y la guerra también forman parte del ideario político de colectivos del Estado español que, a través de la reivindicación festiva, buscan espacios autónomos “*donde reinventar la vida*”. En ese marco son innumerables las intervenciones artísticas, *performances* y teatros que se han hecho en espacios públicos, en museos, bares, locales, tiendas eróticas, universidades, o centros sociales okupados autogestionados (CSOA) como los feministas La Eskalera Karakola (Madrid), hoy casa pública de mujeres, y en Barcelona La Revoltosa (los cabarets de la kafeta de mujeres), o el MAMBO (Momento Autónomo de Mujeres y Bolleras Osadas (Barcelona), ya desaparecido como espacio físico.

Grupos drag, *performers*, activistas de una lírica contemporánea... Muchas veces, la estética poco depurada y las técnicas poco trabajadas se equilibran con un discurso crítico elaborado que propone otras formas de vida y denuncia la persecución histórica y actual de las minorías sexuales. Estas prácticas demuestran, además, que se pueden elaborar pautas propias de fabricación, producción, y escenificación. Todo es cuestión de pulirlas. Y si no que se lo digan a Miss Shangay Lily, actriz, autora y transformista, con presencia continua en cafés y salas teatrales: *Monólogos feministas para una Diva*, Teatro de las Aguas, 2000; *Mari, ¿me pasas el poppers?* (*la disfunción*, Ensayo 100, 2003; *Uterolandia*,

En Madrid, Festivales y ciclos como Escena Contemporánea, Sui Generis, y La Revuelta Obscena han difundido expresiones muy variadas de artistas de la diferencia, de EE UU, Europa y España.

Sala Triángulo, 2005; y *Burgayses*, Teatro de las Aguas, 2007).

El hecho escénico se debe entender también como actividad investigadora subversiva, como una búsqueda estética ligada a la reflexión crítica, y basada en nociones de la corporalidad que transformen escenas, imágenes y espacios. En la mano del teatro está también pues, hacer que categorías que sirvan para romper moldes no se queden en modas, ni sean subsumidas por las formas de producción de la industria cultural. ¿Alguien se anima a poner en escena *El Manifiesto Contra-sexual* o el *Testo Yonki*, de Beatriz Preciado?

La Teoría Queer (TQ)

El término suena “raro”, como lo que significa etimológicamente en inglés. Lo *queer*, lejos de ser un invento académico, abanderó las siglas del manifiesto de Queer Nation, nacido en 1990 en el Act Up en Nueva York para reivindicar la autoasignación de la identidad. La TQ quiere trascender el género pues lo considera una construcción, no un hecho natural, y propone “*repensar las identidades desde fuera de los cuadros normativos de una sociedad que entiende el hecho sexual como constitutivo de una separación binaria de los seres humanos, fundada (sobre todo) en la idea de la complementariedad de la pareja heterosexual*”.

La estética poco depurada y las técnicas poco trabajadas se equilibran con un discurso crítico elaborado, que propone otras formas de vida y denuncia la persecución histórica y actual de las minorías sexuales.

Y “*el lumpen se hizo teoría*”, escribió el experto Paco Vidarte (*El banquete univeersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer*). En 1991 Teresa de Lauretis, investigadora en la Universidad de California, Santa Cruz (EE UU), habla de lo “*queer*” en la revista *Differences*. La Academia ha transmitido la teoría queer a territorios no angloparlantes, pero también lo han hecho los movimientos sociales y las expresiones artísticas.

Una repolitización de las artes escénicas

En EE UU, la propuesta estética del feminismo radical o cultural, en contraposición con el feminismo liberal o de la igualdad apuesta por la “*ausencia de linealidad, abandono del proscenio*”, la ruptura de la separación entre quien actúa y quien mira, y el “*empleo de un estilo expresionista cargado de símbolos y mitos con un significado implícito*”, explican los investigadores Inés Cuenca, Bárbara Ozieblo y Juan Antonio Perles (*Otros escenarios: la aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*). Si At the Foot of the Mountain, el grupo de Minneapolis creado en 1974, es el paradigma teatral de la lucha de las mujeres en EE UU, la teórica francesa Hélène Cixous es la representante de un nuevo modelo teatral que se centra en el cuerpo y en el gesto, sin entramados



ni acciones, deconstruido, donde la voz de las mujeres se pasa de mano en mano.

Lo que hoy podríamos llamar “teatro *queer*” parodia el discurso heteronormativo y genera manifestaciones transgresoras del cuerpo. Algunos de sus precursores en EE UU son migrantes como la cubana Ana Medieta (1948-1985) con sus *Body Tracks* y sus *Siluetas Series* o el trabajo del escritor chileno Pedro Lemebel. Además de Diane Torr, Guillermo Reyes, Cheri Moraga y Luis Alfaro son teatreros vivos que aplican las teorías de la *performance* y politizan su cuerpo. Pedro R. Monje Rafuls hace lo mismo en Nueva York con sus obras teatrales de temática queer latina.

En 2007, la revista de teatro *Ollantay Theater* (Nueva York, Volumen XV, nº 29 y 39) publicó un especial sobre *performance* y teatro LGTB latino. Su editorial lo dejó claro: “*El teatro y el performance de los practicantes ‘queer’ latinos/as de EE UU son un grito contra la homofobia y la imposición del closeteo en sus respectivas comunidades*”.



"Drag Kings & Subjects", de Diane Torr. Ciclo Sui Generis (Teatro Pradillo, 2007).

“¿Por qué marginalizarnos entre nosotras cuando podemos empoderarnos de nuestras identidades?”, se pregunta la dramaturga Janis Astor del Valle, de origen puertorriqueño, fundadora junto con Bárbara Kahn y Beberly Thompson del grupo Sisters On Stage (S.O.S), y coordinadora de la Conferencia anual de teatro lesbiano en Nueva York.

Paul Bonin, bailarín, miembro de la compañía *Jump-Start Performance*, y profesor de *Performance* en la Universidad de Texas considera de primer orden “la transformación de la performance ‘queer’ dentro de la Universidad”.

Para Norman Férey, investigador de las performances que indagan en la deconstrucción de las sexualidades y del género en la Universidad de París VIII, en Francia hay una especie de bloqueo con este tema: “El vínculo de las artes escénicas con el mundo militante gay y lesbiano y con las feministas es casi inexistente en los ‘70, lo que no impide encontrar desde entonces ‘perfor-

mances’ que pongan en juego el cuerpo y se preocupen por las cuestiones de género, aunque no usen la palabra”.

Férey cita a Nils Yalter, Françoise Jannicot y Michel Journiac, quien habla de la homosexualidad, “pero sitúa la cuestión del cuerpo en una búsqueda de universalidad que no permite ligar su trabajo a un cuestionamiento de la identidad y de las minorías”. Según Férey, Gina Pane era lesbiana, “pero nunca puso este hecho en el centro de su trabajo, aunque encontramos en sus obras el cuestionamiento del género en la acción sentimental”. El problema con Orlan es que “ella declara su trabajo feminista cuando no tiene casi relación con el movimiento de liberación de las mujeres”, explica Férey. “En la primera mitad de los ‘80 hubo muchas ‘performances’, incluido el Simposio de la Performance en Lyon y luego nada más hasta los 90, cuando podemos hablar de una repolitización de las artes escénicas”, concluye.

UN POCO DE HISTORIA

En Occidente, la primera organización pública de defensa de las minorías sexuales fue el Comité Científico Humanitario (Berlín, 1897), creado para luchar por la despenalización de las prácticas homosexuales y por el reconocimiento social de homosexuales y transexuales. En 1921 se fundaría en Berlín el grupo de teatro homosexual Theater des Eros. (Un año después Jacinto Benavente recibiría el Nobel de Literatura, para acordarnos del teatro que se hacía en España).

La ascensión nazi en 1933 daría al traste con un movimiento que había resistido contra viento y marea, y que estaba a punto de abolir del Código Penal la criminalización de las prácticas homosexuales. Después de la II Guerra Mundial nacería la corriente homófila. En Francia y Alemania el movimiento de liberación homosexual se desarrolla con carácter de integración social dentro del sistema simbólico heteropatriarcal existente. Igual que en EE UU, donde algunos colectivos menos ligados a las instituciones se vinculan a las luchas civiles de las mujeres y de las personas negras.

Después de algunos conatos en California y la Costa Este de EE UU, el 28 de junio de 1969 dio comienzo en el bar de ambiente Stonewall Inn (Nueva York), una revuelta de tres días como reacción a la redada violenta que estaban sufriendo los colectivos homosexuales y transexuales. Con más de 300 personas detenidas al final, la Revuelta de Stonewall simboliza el inicio del movimiento de liberación sexual, formado por gays, lesbianas, bisexuales, trans, heterosexuales y trabajadores del sexo, para hacer frente a la homofobia, la discriminación social y legislativa, la estigmatización de sus colectivos, la represión gubernamental, y la imposición del matrimonio. Se reivindica la libre elección sexual y el derecho a abortar. Ese verano se funda el Frente de Liberación Gay (GLF). Desde entonces, el día del Orgullo se celebra cada 28 de junio. Las siglas LGTB no se usarían hasta finales de los '90.

Movimiento LGTB(Q) en el Estado Español

En 1975 nace el FAGC (Front d'Alliberament Gay de Catalunya), un movimiento vinculado al Fren-

L. C.

te homosexual francés, herencia del mayo del 68. También se crea EHGAM (Euskal Herriko Gay-les Askapenerako Mugimendua (Movimiento de Liberación de Gays y Lesbianas de Euskal Herria). Ambos colectivos continúan en activo hoy en día.

La despenalización de la homosexualidad en 1979 fue el primer logro de los colectivos fraguados desde la clandestinidad bajo el fascismo franquista, agrupados en 1977 en la COFLHEE (Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado español) para suscribir un manifiesto suscrito por 6.000 personas contra la Ley franquista de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que criminalizó y psiquiatrizó a miles de gays, lesbianas y transexuales.

En los años 80, la Ley de Escándalo Público es modificada aunque no se deroga por completo hasta la reforma del Código Penal en 1995. La estigmatización del VIH divide de nuevo al movimiento y las reivindicaciones frontales por la visibilidad del problema (Silencio = Muerte) y por el derecho a otras formas de sexualidad chocan con la primera institucionalización de colectivos integradores que en la década siguiente serán englobados dentro de la Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales FELGT y criticados por transmitir un mensaje estereotipado y mercantilista (“peseta rosa”, al cambio de moneda, “euro rosa”) de lo que son los gays y las lesbianas.

En los 90 surgen grupos autónomos y vinculados a otros movimientos sociales como LSD (Lesbianas Sin Duda) o La Radical Gay. Nace además el movimiento transexual organizado en esa época: Transexualia (Madrid), CTC (BCN), e iniciativas en Euskadi y Andalucía.

También en los márgenes de la institución y con un espíritu marcadamente anticapitalista, han ido naciendo con el cambio de siglo grupos como Maribolheras Precarias (Galicia), Queer Ekintza (Euskadi), Escalera Karakola (Madrid), Liberación (Madrid), Acera del Frente (Madrid), Las Lilas (Madrid), Guerrilla Travolaka (Barcelona), la Asamblea Queer de Barcelona, el Colectivo Towanda (Zaragoza), o Stonewall Aragón.



"Procesión de la Virgen del Palo". Cía. El Curro DT. Día del Orgullo Gay, 2007.

“Una puerta abierta de par en par”

Realizamos esta conversación con tres artistas residentes en Madrid, que en los últimos veinte años han creado e impulsado varias iniciativas escénicas de la diversidad sexual. El actor José Luis Mosquera fue uno de los fundadores de la pionera compañía Airón Teatro (1994), tras una larga experiencia en el cabaret y el transformismo. El actor y director teatral de origen valenciano Adolfo Simón, con su compañía Dante, aparte de sus estrenos, ha sido el impulsor de las celebraciones escénicas anuales *Grita: ¡Tengo Sida!* El bailarín y coreógrafo mexicano Alberto García, desde su compañía El Curro DT (1997) y su sala Espacio DT, han abierto el escenario a expresiones de los y las diferentes, particularmente a través de programas como *Más Bonita que Ninguna* y el *Ciclo Versión Original*, enmarcado en las Fiestas del Orgullo LGTB (Q), que cumple este año siete ediciones.

José Henríquez

Nuestra entrevista parte de la hipótesis que nos da la asistencia frecuente a los escenarios más inquietos de la ciudad: En las últimas dos décadas, en Madrid, emergen y adquieren continuidad y visibilidad expresiones escénicas que asumen, afirman y teatralizan el

ser homosexual, lesbiana, transexual, intersexual, en todas las dimensiones de sus vidas.

JOSÉ HENRÍQUEZ.— ¿En qué momento, espectáculos, géneros, artistas, locales, se podría situar, y por qué, el comienzo de esta visibilidad?

“En la escena madrileña, hace quince años el grupo Airón Teatro, con ‘El Adonis Total’, fue pionero en mostrar textos específicos de temática gay.”
(José Luis Mosquera).

¿Cuándo comienza a emerger en la escena madrileña un cambio de perspectiva de la diferencia sexual, distinta a su consideración como trauma, enfermedad, “caso” o “tipo característico” de las obras?

JOSÉ LUIS MOSQUERA.— Considero que en la escena madrileña, el grupo Airón Teatro, del que fui fundador hace quince años, fue pionero en mostrar textos específicos de temática gay. Nuestra primera obra, *El Adonis Total*, de Harvey Fierstein, tuvo una acogida abrumadora por parte de todo tipo de público, lo que llevó a la decisión de completar la trilogía de este autor y más tarde, a montar el cabaret-literario *Sota, Caballo y Gay*¹. Todos estos montajes tuvieron un gran número de espectadores y cobertura en los medios de comunicación, lo que demostraba que con un trabajo riguroso había interés social, mas allá de la idea endémica de frivolidad y banalidad asociada al mundo homosexual. Todas

estas apuestas teatrales estuvieron apoyadas, de una u otra forma, por el Teatro Estudio de Madrid, donde se mostraron, por la librería Berkana (pionera también a nivel cultural), COGAM y la revista *Shangay*.

ADOLFO SIMÓN.— Sin memoria no somos nada y creo que es necesario hacer un homenaje a todos esos artistas de cabaret que durante la transición ocuparon con sus tacones y su ironía los pequeños escenarios de un sinfín de antros que poblaban la noche madrileña. Los que toman el relevo de estos seres nocturnos a finales de los ochenta son un grupo de actores que experimentan sobre el *play-back* y el delirio. Escuto fue un pequeño cabaret que sólo abría los fines de semana; de allí surgieron algunos colectivos como los *Productos Lola* que capitaneaba Danny Panullo y bajo su batuta se forjaron artistas hoy conocidos, como David Delfín, Mariola Fuentes o Karola Eskarola... A partir de este estilo de hacer cabaret, se forman grupos como *Koko Cabaret* o *Los Ailoviu's*, que recorrían cada noche el pequeño circuito que había por entonces y que permitía contar historias de otro modo; a ritmo enloquecido, el sexo y los géneros perdían fronteras para deleitar a un público muy exigente. Ahí tuve, probablemente, la mejor escuela como actor.

ALBERTO GARCÍA.— Llegué a vivir Madrid hace doce años y, paradojas de la vida, me mudé a la Calle Pelayo, en el corazón de lo que ya se conocía como barrio gay. El mundo del plataforma y la lentejuela comenzaba su esplendor y cualquier garito que se preciase tenía su escenario y su número chochi de *playback* y pelu-

¹ La compañía Airón Teatro estrenó en tres piezas sucesivas la obra teatral *Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy)*, 1988), del actor y autor estadounidense Harvey Fierstein, en adaptación y dirección de Manu Berástegui, todas ellas en el Teatro Estudio de Madrid. La *Trilogía* recorre un intenso periodo de la vida de un homosexual y artista del transformismo y su amor con un profesor universitario. Las tres piezas fueron: *El Adonis Total* (1994), interpretada por José Luis Mosquera y Carlos Montalvo; *Guardería cuarteto en La* (1995), con José Luis Mosquera, Carlos Montalvo, Oliva Mariscal y Miguel Ángel Cuerdo, y *Las viudas y los niños primero* (1997), con José Luis Mosquera, Carlos Montalvo, María José Puebla y Javier Páramo. En la misma sala, la compañía estrenó en 1997 el cabaret literario *Sota, Caballo y Gay*, interpretado por José Luis Mosquera y Carlos Montalvo, que reunía textos de Lope de Vega, García Lorca, Rafael Alberti, Jaime Salinas, Leopoldo Alas y Marina Wainer, entre otros autores.

José Luis Mosquera integra actualmente el reparto de *El cuerpo deshabitado*, una creación teatral escrita y dirigida por Marina Wainer, apoyada por el proyecto ETC, de Cuarta Pared, que tiene previsto su estreno en el otoño de 2009.

cón. Sin embargo el mundo rosa todavía no llegaba al mercado cultural como un producto definido y, de hecho, cuando con El Curro DT estrenamos *Por una manzana...* en el 98, todavía éramos raros por hacer un espectáculo de temática abiertamente homosexual dentro del movimiento de Teatro Alternativo ².

Yo diría que la gran evolución económica del "pink lobby" ha ido dando poco a poco su sitio al teatro gay durante de los últimos diez años y hoy hay muchas compañías (sobre todo emergentes) que podrían enmarcarse dentro de esto que no sé si terminará siendo una "corriente". En cualquier caso, algo es claro, el público siempre nos ha acompañado en este camino y los resultados suelen ser muy generosos en términos de audiencia.

Otras perspectivas, otras realidades

J. H.— Recuerdo el hermoso espectáculo *Lorca de atar*, de Cambaleo Teatro, de 1991, en que por primera vez en la escena madrileña se poeiza el amor de dos hombres y se sugiere la pasión homosexual del propio poeta, tema que abordará Alberto García en 2005, en el intimista teatro-danza *Lorca era maricón*. En este panorama de los últimos años, ¿veis algún cambio cualitativo en los temas, lenguajes, formas escénicas de la diversidad, además de la presencia de cuerpos travestidos, transformaciones, ironías y expresiones eróticas? La *Trilogía de Nueva York*, de Fierstein, que hizo Airón Teatro, ¿qué cambios introdujo, qué nueva mirada, en qué situación puso a los espectadores (homosexuales y heterosexuales)?

J. L. M.— Durante décadas el personaje homosexual se circunscribía al estereotipo cómico y ornamental. Al incluirlo en textos con voz propia y nuevas formas de expresión, se sumó al concepto "provocar la risa" el de "provocar con la risa", consiguiendo entre otros objetivos, que los personajes Gays pasasen a ser Personajes, en un



© Gerardo Vizmanos

"Silenciados". Cía. Sudhum Teatro (2007).
Ciclo Versión Original, Espacio DT.

entorno en el que se podía considerar "Diferentes" a los personajes Heterosexuales. Por lo que el espectador veía una unificación de los sentimientos, con independencia de la opción sexual.

A. S.— En 1990, en la primera sala de Cuarta Pared, en la calle Olivar, Juanfran Rodríguez me dirige como actor en un trabajo que rompía con el psicologismo estático del método de trabajo de-

² *Por una manzana. Siete historietas cómicosexuales para cuatro pollas y dos coños*, de Alberto García y El Curro DT se estrenó en 1998 en la Sala Triángulo, y desde allí paso luego al Espacio DT, donde continúa en cartel. Es el espectáculo de cabaret más antiguo de la cartelera madrileña, superando las 500 representaciones.

“Lo que más me ha interesado en los festivales y ciclos han sido las experiencias de transgénero, la posibilidad de ver cómo un mismo cuerpo puede albergar varias sexualidades.”
(Adolfo Simón).

sarrollado en aquellos momentos. *Pablo* que así se llamaba la propuesta, era un monólogo en el que un hombre se encerraba en su casa con un muñeco hinchable para poder desarrollar, a partir de un aprendizaje doloroso, su sexualidad y emotividad, alejándonos del tratamiento frívolo que se venía dando al “homosexual”, sobre todo en el cine. En *Más ceniza*, de Juan Mayorga, a primeros de los noventa, interpreto al personaje de un travesti que vertebraba una trama político-policial; en esta ocasión también dirigí la obra.

Al interpretar o dirigir, siempre me han fascinado aquellos personajes a los que el tener una opción sexual diferente les enriquece dramáticamente, lo que no significa que sean aburridos ni serios. Otros ejemplos de ello en mi trabajo serían *Escrito y sellado*, de Isaac Chocrón, *Los viajes forman a la juventud*, de Francisco Nieva, *Las Damas del Ferrol*, de Eduardo Alonso, *Sebastián* o *Si no hay Dios*, estas últimas también escritas por mí. Y doy especial atención a *Obscuro amor*, un viaje imaginario sobre el mundo homosexual explícito de Lorca, que dramaticé con una Compañía portuguesa y que se estrenó en el centenario del nacimiento del poeta en Sintra.

A. G.— Cambios de forma hay muchos, pero no creo que sean privativos de este tipo de propuestas. La era de los multimedia y las telecomunicaciones está en las tablas, no hay espectáculo que

se precie sin su micrófono y su trabajo más o menos arriesgado de videoarte o de videodesastre. Una suerte de moda *trash* pone lentejuelas, boas de pluma, taconazos y zapatillas de andar por casa en muchas obras que, estrictamente, no abordan temáticas de carácter homosexual. Digamos que lo gay siempre hace bonito.

Al margen, lo que sí puede verse con más frecuencia es riesgo en cuanto al fondo de las historias, que no la forma, y muchos tabúes están, al fin, rotos. Hoy no escandalizan desnudos o escenas de sexo entre hombres o entre mujeres. Incluso venden. Tampoco es un asunto exclusivo de las artes escénicas. La sociedad es la que ya ha cambiado. Hay camino largo contra la intolerancia en todos sus sentidos, pero la puerta de la visibilidad del mundo homosexual está abierta, y de par en par. Esto es irreversible.

La irrupción del Sida en escena

J. H.— Aunque en 1988 hay un antecedente muy interesante en un montaje de Cuarta Pared en la calle Olivar —la creación colectiva *Segunda mano*, dirigida por Luis Castilla—, a mediados de los años 90 comienzan a estrenarse textos teatrales contemporáneos que escenifican a personajes homosexuales enfermos de sida y las reacciones de sus sociedades ante ellos y su enfermedad. Se estrenan *Sangre iluminada de amarillo*, de José Ramón Fernández (dirección de Pablo Calvo, Teatro Galileo, 1994), *Grita V.I.H.*, de Ignacio García May (dirección de José Luis Raymond, Sala Olimpia, 1995), *Testamento*, de Josep Ma. Benet i Jornet (dirección de Gerardo Vera, CDN, 1996); y casi en paralelo, dos obras de autores estadounidenses que tuvieron gran repercusión: *Amor, coraje y compasión*, de Terrence McNally, dirigida por Ángel García Moreno (Teatro Fígaro, 1994 / 95), y *Ángeles en América*, de Tony Kushner, dirigida por Josep Ma. Flotats (Teatro Albéniz, 1996).

Esta irrupción del Sida en escena parece marcar una nueva y quizá enrarecida visibilidad de los diferentes sexuales (en cuanto a que se habla de ellos, desde buenas o malas conciencias, como doblemente excluidos: contaminados o contamina-

dores). En los 2000, gracias a las iniciativas escénicas *Grita: ¡Tengo Sida!*, creo que el tema se coloca en su justo contexto, en una sociedad que pese a sus avances legales, continúa sufriendo la presión homófoba de poderes políticos y religiosos.

¿Qué pensáis vosotros sobre este fenómeno? ¿Cómo se ha hecho presente el Sida en los escenarios? ¿Su tratamiento ha beneficiado, perjudicado, distorsionado la necesaria visibilidad de los y las diferentes?

J. L. M.— El sacar a la luz cuestiones tan críticas como las actitudes sociales ante una pandemia como el Sida y aportar información emocional, a través de textos y acciones artísticas, me parece fundamental, debido a que los compromisos ante la enfermedad se relajan con facilidad y obviamente hay que mantener la constancia. Como ya citas en el enunciado de tus preguntas, se han realizado montajes muy importantes e interesantes, entre ellos destaco las acciones que se realizan anualmente con *Grita: ¡Tengo Sida!* y el festival de teatro por la visibilidad en las jornadas del Orgullo Gay, precisamente por su periodicidad.

Y por último, independientemente de la calidad artística irregular de ciertos montajes, creo que benefician al colectivo gay, pues en casi todos se recuerda que "no hay grupos de riesgo sino prácticas de riesgo". Fundamental.

A. S.— Creo que era necesario pasar por una fase en la que el tema del Sida se tratase políticamente de forma correcta, pero una enfermedad tan importante a nivel global, que ha cambiado hábitos sexuales y afectivos, no podía quedar en un par de experimentos escénicos, dos comedias de situación y un musical. Por suerte, la manera de abordar el Sida en teatro ha derivado a otros formatos más cercanos a la acción performática o a la intervención en espacios públicos. Creo que todavía hay que dar una vuelta más al tratamiento; los medios de comunica-



"Grita: ¡Tengo Sida!". Acción de Dante Teatro.
Dir.: Adolfo Simón (2005).

ción van tan rápido, Internet es un mundo que evoluciona a una velocidad tan increíble que para poder ser útil en el discurso escénico, hay que encontrar fórmulas que den sentido y hagan reaccionar de verdad ante la pasividad del ciudadano de a pie sobre el Sida y otros temas candentes como la transexualidad, los nuevos géneros; en las últimas ediciones de Escena Contemporánea, en los veranos de Pradillo y en el Festival Visible hubo ocasión de ver nuevas propuestas donde la identidad de los personajes está mucho más desdibujada, mucho más acorde con los tiempos que vivimos³.

³ Entre sus múltiples iniciativas con su compañía Dante Teatro, Adolfo Simón creó en 2005 las jornadas escénicas *Grita: ¡Tengo Sida!*, que ha dirigido desde entonces y que se celebran anualmente con motivo del Día Mundial contra el sida. Ver *Primer Acto* nº 312, "Procesos Creativos: La Ciudad gritó: ¡Tengo Sida!", págs. 134 a 140.



© Chicho

"El Adonis Total". Cía Airón Teatro (1994).

A. G.— La convención SIDA = GAY surgió como una reacción entendible en la sociedad de los 80. En los 90 se convirtió, diría yo, en un prejuicio. La primera década del milenio, casi anestesiado por el resultado positivo de los antirretrovirales ante el desarrollo del VIH, ha aparcado el amarillismo que rodea a la enfermedad y, en escena,

ha dejado de ser un tema de morbo dramático. Hay más información, sin duda. Sin embargo, no tengo muy claro si la presencia del sida como temática teatral haya sido un aporte a la visibilidad del asunto en toda su complejidad. Con diferencia, el proyecto *Grita: ¡Tengo Sida!* ahonda con responsabilidad en la diversidad de la problemática de la enfermedad y logra transgredir yendo mucho más allá del binomio HOMOSEXUAL = VIH.

La visibilidad artística

J. H.— Desde hace siete años, el Ciclo Versión Original, y desde hace cuatro el Festival Visible⁴, vienen difundiendo en Madrid, de manera específica, espectáculos escénicos (teatro, danza, cabaret...) centrados en vivencias y reivindicaciones de los y las diferentes sexuales, ambos enmarcados además en las Fiestas del Día del Orgullo Gay. ¿Cuáles han sido las aportaciones artísticas más notables de estas muestras? ¿Existe un riesgo añadido a sus fechas y marco de que se conviertan en una categoría o etiqueta de una marginalidad más sofisticada, en un "cajón" excluyente con respecto a la programación cultural regular de la cartelera de la ciudad?

J. L. M.— La diversidad de propuestas es la mayor y mejor aportación, por ser intrínsecamente la expresión de la vida misma; y sacando a escena toda esa variedad de manifestaciones se contribuye a la propia diversidad social y artística.

El que se promuevan Ciclos y Festivales anuales me parece imprescindible, ya que son estupendos expositores y vehículos de promo-

⁴ Visible. Festival Internacional de Cultura LGTB de Madrid celebra en junio y julio de 2009 su quinta edición; es un programa que integra artes escénicas y plásticas, cine, cursos, coloquios y un certamen de textos teatrales en diversos espacios de la ciudad y algunos municipios vecinos. Lo organizan las asociaciones COGAM y FELGTB. En 2007 su programa coincidió además con la primera celebración en Madrid de la manifestación central del Orgullo Gay Europeo (Euro Pride). www.festivalgayvisible.com

ción, como lo son otros festivales, temáticos o no, y aunque aún no se traduce en que esas propuestas tengan un recorrido suficiente fuera de esos eventos, espero sea cuestión de tiempo y mejor atención para la distribución. El peligro de que las propuestas queden en un plano anecdótico y marginal en esos festivales dependerá de la gestión que se realice de los espectáculos y no tanto por su temática. Destaco uno de los espectáculos del Festival Visible, *Tíos Vivos*, una brillante adaptación de *La Ronda*, de Schnitzler, sobre el hedonismo y la hipocresía ante él.⁵

A. S.— Crear marcos para mostrar particularidades temáticas tiene sus pros y sus contras. Por un lado, es útil porque sitúa al espectador y a los medios de comunicación, dando un impulso al ciclo que se presenta; por otro lado, puede crear la idea de que esa programación va dirigida a un público en particular, sobre todo si queda desdibujada en medio de otras celebraciones más festivas. Creo que este tipo de temáticas deberían estar instaladas en la cartelera teatral durante todo el año, no son temas para un momento; por esta razón, es importante que cada vez haya manifestaciones de este tipo en distintos festivales, como ha sucedido en Escena Contemporánea o en las programaciones estivales de Pradillo y DT. Lo que más me ha interesado en esas ocasiones han sido las experiencias de transgénero, la posibilidad de ver cómo un mismo cuerpo puede albergar varias sexualidades y los camaleónicos cambios de identidad de un sexo al otro.

A. G.— Versión Original surgió en 2002 cuando decidimos en DT Espacio Escénico insertarnos en el barrio en el cual circunstancialmente habíamos aterrizado. Las fiestas del Día del Orgullo Gay eran el marco ideal y diseñamos una programación específica para esas fechas, además de participar en la manifestación con nuestra Procesión de la Virgen del Palo. La idea era no hacer ningún tipo de discriminación o elección en los

“Hay camino largo contra la intolerancia en todos sus sentidos, pero la puerta de la visibilidad del mundo homosexual está abierta, y de par en par. Esto es irreversible.” (Alberto García).

espectáculos a incluir en el Ciclo, pues estábamos hablando de defender la igualdad, y si caíamos en la tentación de utilizar un método selectivo inevitablemente estaríamos haciendo censura. Así que, en consecuencia, yo no diría nunca cuál de los trabajos destaca sobre otro. Todos son distintos e igual de importantes.

En cuanto a Visible, la iniciativa de un Festival de más calado fue una de las mejores noticias que tuvimos en 2006, cuando su director, Pablo Peinado, nos invitó a participar. Hoy Versión Original está integrado dentro de Visible y me parece que es su sitio natural.

En cuanto a trascender ese “cajón”, yo creo que Madrid está preparado para construir un entorno sólido y permanente para potenciar la Cultura de lo diferente. Haría falta un centro de titularidad municipal, que diese cabida a una colección de Arte Contemporáneo, con sala para exhibir *Performance*, Música y Artes Escénicas, con la sede de las asociaciones implicadas, la posibilidad de desarrollar sus actividades, etc. Creo consecuente que la propuesta de Pablo Peinado se desarrolle en esa línea. Espero que un día no muy lejano las autoridades, políticos, empresarios y agentes sociales implicados la valoren como una opción que, en definitiva, no sólo Chueca, sino el Madrid de hoy se merece.●

⁵ *Tíos Vivos*, inspirada en *La Ronda*, de Arthur Schnitzler, fue el último montaje de Airón Teatro, con dramaturgia y dirección de Manu Berástegui. Se estrenó en el Festival Visible, en la Sala Triángulo, en 2006.

10 MONTAJES DESTACADOS 2008 / 09

Silenciados. Creación y dirección: Gustavo del Río. Cía. Sudhum Teatro (2007). Reestreno en junio de 2009, Espacio DT. VII Ciclo Versión Original y Festival Visible. Espectáculo de danza-teatro e imágenes. Cinco homosexuales asesinados por su condición sexual, en distintas épocas y países, reviven sus amores y su tragedia, desde los campos de concentración nazis hasta el presente.

Pornoterrorismo y unas amigas. Creación e interpretación: Diana Junyent y VideoArmsldea (Barcelona / Italia / Valencia). Ciclo de Poesía Escénica Vía Oral. Teatro Pradillo, marzo de 2009. "Performance" de poesía, acciones y videocreación de reivindicación y disfrute en directo del amor lésbico en contrapunto con las represiones militares y políticas.

Divinariana. Creación y dirección: Roberto G. Alonso (Barcelona). XXI Festival La Alternativa, Sala Triángulo, enero de 2009. Montaje de teatro-danza, acciones plásticas y vídeo. Recreación de la figura de Genet y su transgresor devocionario sexual y erótico de la cárcel de Fresnes, escrito en su primera novela, *Santa María de las Flores* (1942).

Lorca era maricón. Coreografía y dirección: Alberto García. Cía. El Cero DT (Madrid). Reestreno en el Ciclo Lo Tuyo es Puro Teatro, Espacio DT enero de 2009. Danza-teatro y acciones. Dos bailarines y una bailarina recrean la dualidad del universo sentimental de Lorca, entrelazando pasajes de *El Público*, *Doña Rosita la soltera* y *Así que pasen cinco años*, entre otras piezas.

El Papahuevo se enamora. Texto y dirección de Juanfra Rodríguez. Cía. Yokikana (Madrid). Sala Cuarta Pared, diciembre de 2008. Montaje de teatro, música y acciones circenses.

Una historia de amores lésbicos y homosexuales con personajes vivos y fantasmas, en un contrapunto de los años 70 y actuales, entre Canarias y la Península.

El Público, de García Lorca. Versión de Carlos Laredo y Hugo Pérez. Cías. La Casa Incierta y Tribueña. Sala Tribueña, noviembre de 2008. Una síntesis de la obra lorquiana que integra videos originales, centrada en la crítica de la cultura y la sociedad y en la sensualidad y el amor homosexual latentes en la pieza.

Años 90, nacimos para ser estrellas, de Pablo Fidalgo y Celso Jiménez. Cía. La Tristura (Madrid). El Canto de la Cabra, septiembre de 2008. Teatro poético de palabra, acciones y movimiento. Dos actrices, sin caracterización, interpretan un momento crucial en la vida y el amor de una pareja de hombres, en una evocación de las utopías sociales y políticas.

Yo soy mi propia mujer, de Dough Wright. Cía. Es Tres S. L. Interpretación de Julio Chávez (Argentina). Festival de Otoño, octubre de 2008. A través de la narración y la interpretación, con mínimos elementos, un actor evoca la historia de un travestido berlinés de entreguerras y sus relaciones con los distintos regímenes políticos.

Nuevamente ante ti fascinado. Creación e interpretación: Roberto Leal y Daniel Abreu. Julio de 2008. Teatro al aire libre de El Canto de la Cabra. Cabaret personal de textos, canciones y baile, en la que sus creadores trazan su propia historia escénica y sentimental.

O Samba do Crioulo Doido, de Luiz de Abreu (Brasil). Festival In- Presentable, La Casa Encendida, junio 2008. Solo de danza y transformismo. Ironía del cuerpo, el sexo y el bailarín negro, en un repaso de prejuicios y estereotipos racistas y folkóricos.

Barcelona. Un teatro otro

Todas las ciudades son muchas ciudades, tantas como personas las piensan, las conocen y las viven. Hay, sin embargo, una Barcelona de muchos que la reconocen como un puerto destacable donde se dan cita una gran libertad sexual y una extraordinaria discreción en la mirada de los transeúntes. Esta conjunción ha hecho florecer un teatro que no sólo es pura exhibición de las opciones sexuales más diversas sino que también milita en la defensa de estas opciones.



© Pascal Víctor

"La nevera", de Copi, montaje con Ángel Pavlovsky (2007).

Una mirada sobre la transgresión de géneros

Iolanda G. Madariaga

Barcelona, entre sus muchos atractivos turísticos, vende, en estos días, sus encantos para un turismo específico: el turismo gay. No sólo la proximidad de Sitges o los hoteles y locales de nueva planta de lo que se llama el *gayxample* han determinado el que Barcelona se mida en este terreno con ciudades como Amsterdam o Berlín; hay otros muchos factores que determinan su atractivo. Aunque de forma tan-

gencial, su cartelera podría sumarse a este tipo de encantos: los nombres de Copi, Genet, Fassbinder, Pasolini, Koltès y otros muchos aparecen con relativa frecuencia en la programación; a éstos se suman autores no tan conocidos y espectáculos que no dejan lugar a dudas sobre la vindicación de sus postulados. Desde la dura, y ahora, confusa transición democrática, los espectáculos de Iago Pericot o, después, los

Trabajos de Iago Pericot, Josep Costa, Martín Recuerda, Xavier Albertí, Josep Maria Mestres, Manuel Molins o Marc Rosich, entre otros, han sido hitos teatrales y de “normalidad” para los marginados por su opción sexual.

de Josep Costa o la obra dramática de José Martín Recuerda, entre otros, hasta, más recientemente, algunas de las puestas en escena de Xavier Albertí o Josep Maria Mestres y los textos de Manuel Molins o Marc Rosich, por citar algunos, han significado, además de hitos en la historia teatral de nuestra ciudad, un evangelio de “normalidad” para quienes habían sido marginados de muchos ámbitos por su opción sexual. Con todo, la larga tradición de ciudad abierta, desinhibida y, hasta cierto punto, promiscua, arranca de una Barcelona canalla forjada en los teatros del Paralelo y en su género más genuino, la revista. Como alternativa a unos espectáculos de alto contenido sexual, pero debidamente mediatizados por la censura, fueron surgiendo unos espectáculos alternativos –un *off* Paralelo– que encontraron su espacio idóneo en el vecino Raval –el conocido Barrio Chino Barcelonés. Los espectáculos de espontáneos travestis del Marsella o el show de Madame Arthur en el Cambrinus, los “números picantes” de la incalificable Bodega Bohemia y del Cangrejo Loco y, mucho más tarde, el porno duro del Bagdad, son manifestaciones que alcanzan una gran popularidad.

La humanización de la máscara. Ángel Pavlovsky y Pirondelo

Cuando Ángel Pavlovsky creó a “la Pavlovsky” y la dio a conocer en Barcelona, Ricardo Salvador, más tarde, “Pirondelo” se sentaba en una mesa del Barcelona de Noche de la calle Tàpies y descubría su pasión por el “music hall”. Eran los años setenta, la ciudad abría las puertas de su gran armario aún obstruidas por la tristemente famosa “ley de vagos y maleantes”, la censura real y mucha y profunda autocensura. La Pavlovsky trajo de su Argentina natal una forma culta y refinada de hacer y su pasión por la ópera. Pirondelo, más tarde, la picaresca de una Valencia marcada por la derrota en la posguerra. De formaciones y estilos muy diferentes, ambos personajes han seguido una trayectoria similar. Han sido referentes indiscutibles de un tipo de teatro que, aún siendo muy apreciado, se ha considerado un género menor. Ambos crearon un personaje indisoluble de su persona y lo han interpretado –se han interpretado a sí mismos– dentro de espectáculos que crearon otros. Los dos interpretan aún, superando a su propia máscara, a otros personajes a los que conviene el desparpajo y el don de la improvisación de quienes se han forjado en el contacto directo con el público.

La Pavlovsky ha dejado su impronta en el mundo del transformismo, sus espectáculos llevan su nombre en el mismo título y son ella (y su creador) de principio a fin. El personaje y el actor han sido uno solo durante muchos años. Con Pavlovsky, la máscara abandonó su rigidez y fue adquiriendo un rostro cada vez más humano hasta llegar a sus espectáculos más recientes –los de carácter autobiográfico–: *Oíd mortales...!* (2002), *Pavlovsky: Hoy, siempre, todavía...* (2005) o *Alas furtivas* (2006) son todos una especie de “striptease” del actor en los que su forma de ver y entender el mundo no es que aflore en los entresijos del espectáculo, sino que es el motivo principal del mismo. Por otra parte, ha participado y participa en otros espectáculos como *Los Copi(s)* (Grec, 2007), dirección de Marcial di Fonzo Bo, *Las Troyanas* (Grec,

2008), dirección de Mario Gas, o, el recientemente estrenado *Boeing Boeing*, con dirección de Alexander Herold.

Por su parte, Pirondelo o Ricard Salvador –profundo admirador de Pavlovsky– ha hecho de sus recreaciones de Edith Piaff o Marlene Dietrich una forma de metapersonaje. El Barcelona de Noche, el Arnau o El Molino fueron su hogar hasta su clausura. Sin abandonar del todo el mundo del teatro más frívolo (*Tres mujeres sin.com*, con Lita Claver “La Maña” y Chiqui Martí, Teatro Goya, 2002), en los últimos años ha trasladado su particular genio de showman a espectáculos del teatro “culto” (por llamarle de algún modo). Calixto Bieito le encargó el papel de Ariel para *La tempesta* de Shakespeare que se estrenó en el Grec de 1997, luego vinieron *El pes de la palla* (2004), una adaptación de Lluïsa Cunillé de la trilogía de Terenci Moix, dirigida por Xavier Albertí y *Memorias de Adriano*, con dirección de Maurizio Scaparro (2006).

La Cúpula Venus

Como se refleja en el trabajo de estos artistas, siempre hubo en Barcelona, una voluntad de dar carta de naturaleza teatral a todo este tipo de manifestaciones más o menos “canallas”, una voluntad que cristalizó por un lado en el grupo Roba Estesa (originariamente: Núria Massot, Joan Domènech/Vani, Joan Estrada y Ricard Arilla, más tarde miembro de Dagoll-Dagom), que nace en el Poble Nou en 1971 con el estreno de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de José Martín Recuerda, y que se irá decantando hacia el cabaret; y por otro lado, de la mano del también inclasificable Ocaña, en la Cúpula Venus, el espacio que gestionó este grupo al que se incorporó Pep Zamora algo más tarde. Gonzalo Pérez de Olaguer en su obra *Els anys difícils del teatre català*¹, califica los siete años de vida de la Cúpula Venus como “Una de las aventuras teatrales más singulares vividas en Barcelona (...) Una aventura que duró un poco



Ángel Pavlovsky, innovador del transformismo.

más de siete años y propició una oferta canallesca (sic) muy atractiva”. Por el ático del histórico Teatre Principal, bautizado como Cúpula Venus, pasaron los *stripteases* de Christa Leem, los *shows* de Ángel Pavlovsky, Joan Gimeno, Loles León, Pepe Rubianes, Pep Bou y el travesti Samantha. También fueron el cobijo de Rafael Álvarez *El Brujo*, de los *clowns* Fellini, I Colombaioni o Tortell Poltrona; sus circulares paredes vieron los espectáculos de Oriol Tramvia, Núria Feliu, Manel Barceló o Xus Estruch. Siguiendo el capítulo que Pérez de Olaguer le dedicó en su libro²: la Cúpula Venus fue un espacio “loco”(sic), *transgresor, de programación irregular, falto de ayudas, progresista y, sobre todo, “cabaretero”*. Un local que cerraba a horas

¹ Pérez de Olaguer, Gonzalo; *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*, Arola Editors, Tarragona, 2008. Pág. 83.

² *Ibidem*. Pág. 84.



Iago Pericot en "De la imposibilidad de concebir la propia muerte", en el ciclo "Bona Gent", de Roger Bernat (2002).

intempestivas, lleno de incomodidades pero divertido, irreverente a veces y siempre único. Uno de los hitos del grupo Roba Estesa en la Cúpula fue *La corte del Faraón*, la revista –o zarzuela sicalíptica– de 1910, recientemente recuperada por Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé, que se estrenó en 2008 en la Sala Muntaner (gestionada también por Joan Estrada).

La reinterpretación de la revista

Xavier Albertí y un grupo de habituales en sus montajes han ido tanteando el terreno del cabaret/music hall. Ya en *El gat negre*, de Luïsa Cunillé, estrenada en 2001, el espectáculo se iniciaba con una obertura de cabaret alemán de los años 30 con la que se situaba la acción dramática. También estuvieron coqueteando con el género en un inusual *Troilus i Cressida*, de Shakespeare, que se presentó en el Lliure en el 2000 y que convirtió la comedia troyana en una especie de musical de "locas". En 2006, y con similar elenco, estrenó *Crónica sentimental de*

España, una adaptación para el teatro de la obra homónima de Manuel Vázquez Montalbán, una producción de la Sala Muntaner y el Festival Temporada Alta. Un año después, le llegó el turno a la zarzuela *El dúo de la africana*, una revisión del director y la autora Lluïsa Cunillé y una muestra más de su buen entendimiento. En esta temporada se ha presentado en la Muntaner la recién creada compañía *La reina de la nit*, cuyo nombre no puede ser más explícito. Su primer espectáculo –*La corte del faraón*– es casi una declaración de intenciones. El objetivo que se ha marcado la compañía es el de presentar un espectáculo anual de cabaret literario o revista con aires de zarzuela, como así definen su espectáculo que se pudo ver en Madrid en el Teatro de la Abadía, así como en otras ciudades. Por otra parte, no hay que olvidar que, siguiendo una línea muy diferente, Cunillé / Albertí, o viceversa, han firmado tres espectáculos sobre tres figuras claves del mundo homosexual: *Más extraño que el paraíso* (2001), una dramaturgia de Cunillé / Albertí sobre la obra de Jaime Gil

de Biedma, *El pes de la palla* (2004, Romea), adaptación libérrima de la obra homónima de Terenci Moix y *ppp* (2005, Lliure), espectáculo sobre la vida de Pier Paolo Pasolini.

Otra revisión muy diferente del género de la revista la realizó hace 20 años el grupo teatral La Cubana con su espectáculo *Cómeme el coco, negro*. En la temporada 2007-2008, La Cubana quiso recuperar el espectáculo para celebrar su 25 aniversario y el reestreno se convirtió en todo un homenaje al género y al Paralelo que lo vio florecer. Aquella función extraordinaria, en más de un sentido, contó con la colaboración, entre otros muchos artistas, de Lita Claver “La Maña”, Pirondelo (quien también ha participado en el elenco de espectáculos de Albertí o Bieito), Amparo Moreno, Doña Soledad León de Salazar, Merche Mar, Pierrot, Núria Feliu, Carmen de Mairena, Regina do Santos y la mismísima Sara Montiel. Un revuelo de “plumas” de todo tipo se dieron cita allí en una especie de compendio de El Molino, el Arnau, el Barcelona de Noche y el Apolo y con alguna representación de la, también desaparecida, Bodega Bohemia.

Por otra parte, continúan teniendo mucho éxito los espectáculos de “transformistas”; quizás la revisión más actual de este tipo de espectáculos los ofrece el grupo The Chanclettes. Sus espectáculos se basan en encajar *playbacks* diferentes en escena, unos “cortes” que se han seleccionado cuidadosamente en un trabajo de guión previo y que proceden de muy diversas fuentes entre las que destacan los clásicos cinematográficos, la publicidad y la televisión.

La musa Christa Leem

De entre todas *Las alegres chicas de “El Molino”* (José Antonio De La Loma, 1976), faltó a la gran cita de La Cubana una de la *strippers* más singulares que ha conocido la noche barcelonesa. A principios de los años 80, la Cúpula Venus programó dos espectáculos de una joven barcelonesa de padre polaco que se había convertido en toda una leyenda: Christa Trenczk (1953-2004), conocida con el apellido artístico de

La Cúpula Venus fue un espacio “loco”(sic), transgresor, de programación irregular, falto de ayudas, progresista y, sobre todo, “cabaretero”:

“Una aventura singular.”
(Gonzalo Pérez de Olaguer).

Leem, galardonada con el Premi Sebastià Gasch de Music-Hall en 1978, estrenó *Para Cúpula, con amor* (1982) y *Christa Leem* (1985).

Quienes tuvieron la ocasión de ver los *strip-teases* de Christa Leem en El Molino, la Bodega Apolo o el Barcelona de Noche coinciden en recordar una forma de desnudarse radicalmente alejada de todos los convencionalismos: sin sofisticada lencería, sin ayuda de juguetes eróticos, sin escenografía; al parecer, fue esta sencillez –“pureza” en boca de algunos críticos e intelectuales– lo que elevó a la *stripper* a los altares de musa de la *gauche divine*. Dicen de ella que se la podía ver entrar a El Molino acompañada de su madre y subir al escenario desde la sala sin pasar por maquillaje. En la década de los 70, poetas como Joan Brossa y escritores como Antonio Álvarez Solís, Juan Marsé, Antoni de Senillosa y Arcadi Espada, entre otros, convirtieron a Christa Leem, en su fuente de inspiración. Muchos profesionales del espectáculo quisieron incluirla en sus obras: Ventura Pons en *Rocky Horror Show* (Romea, 1977), Jordi Cadena en *La oscura historia de la prima Montse*, Leopoldo Pomés en *Ensalada Baudelaire*, en el programa televisivo *Mirador* o los shows televisivos de Ángel Casas.

Pero entre sus múltiples vínculos con los intelectuales y artistas de la época, destaca la amistad que la unió a Joan Brossa. El mismo poeta la dirigió en obras como *Streptese català* (1977),



Homenaje a Christa Leem en el Espai Brossa. (2004). Pep Bou.

una de las piezas de sus “acciones espectáculo”: “Posteatro, Ballets o Normas de mascarada. Fregolismo o monólogos de transformación, Striptease i teatre irregular y Accions musicals. El propósito es proponer el carácter popular de la danza contra el conservadurismo de la técnica, mostrar la capacidad de metamorfosis del ser humano, subvertir el género del desnudo y la provocación, validar las correspondencias entre música y espectáculo”³. En las pocas puestas en escena que ha conocido la obra brossiana, nadie ha sabido desnudarse como Christa Leem. Quizás el relevo más inmediato de lo que fue Christa Leem lo encontremos en el llamado “Strip Art” que practica Chiqui Martí en el siempre polémico “Bailén 22” y en otros lugares noctámbulos; la cobertura mediática (radio y televisión) que se da a Chiqui Martí es equivalente a la que en su día gozó Christa.

Los “desnudos” de Roger Bernat

En 1996, un alumno del Institut del Teatre de expediente brillante, salta a la escena con *El desig de ser dona*. Se trataba de un espectáculo marginal en el muy marginal espacio de la Capella del Se7 i Se7 –un sótano en el centro neurálgico de lo que había sido el barrio de los prostíbulos arrabaleros de Barcelona. Maria-José Ragué realiza la siguiente sinopsis del espectáculo: “En una carretera, por el desierto de Mali, un hombre ve a un negro que no tenía ningún interés en moverse de allí. Son dos personajes: Bruno Ganz y Gérard Depardieu. Depardieu viste de mujer a Ganz. Es el juego de desnudarse como salvación, la descontextualización de las situaciones y los sentimientos. Todo adquiere sentido y teatralidad a partir de la sencillez del juego de vestirse o desnudarse, del juego de los olores y los he-

³ Ragué-Arias, Maria-José: *Joan Brossa, un gran autor teatral casi inédito en El Mundo*. Catalunya, Viernes, 18 de marzo de 2005.



© Tony Catany

"MozartNu", de Iago Pericot (2008).

dores"⁴. Este es el primer "desnudo" público de Roger Bernat acompañado del bailarín y coreógrafo Tomàs Aragay. A partir de este primer espectáculo, Bernat irá *construyendo* un estilo teatral propio que le lleva desde el *Téâtre Verité* a una especie de teatro documental. De la felación en vivo y en directo del espectáculo *Flors* (2000) –una escena de relativa importancia en el espectáculo, que levantó, sin embargo, un cierto revuelo– al desnudo moral de Vero en *Das paradies experiment* (2007), Bernat ha querido dar vida escénica a la realidad de personajes como la actriz del Bagdad que con el nombre artístico de Sara Bernat (jugando al "confusionismo" que tanto le gusta a Roger Bernat) intervino en el espectáculo de *Flors*. Bernat llega al *Teatro documento* de la mano de Vero Araúz, travesti o transexual (no importa demasiado en el contexto del espectáculo) que realiza en *Das paradies experiment* un desnudo integral mostrando

tan sólo su rostro y algo más; lo que se expone en el escenario es una larga colección de sentimientos e ideas profundamente íntimos que quedan al descubierto y someten a la protagonista a una vulnerabilidad absoluta.

Un teatro militante. Iago Pericot y Josep Costa

Desde la firme convicción de que el teatro no debe ser un púlpito de predicadores, hay quien ha hecho de sus espectáculos, o de una parte de ellos, una reivindicación de su opción sexual.

En 1975 Iago Pericot –en aquel entonces, reputado escenógrafo y docente de esta materia del Institut del Teatre– y un debutante Sergi Mateu fundan el Teatre Metropolità de Barcelona; dos años más tarde estrenan su *Rebel Delirium* en el túnel del metro de Sant Antoni, una estación de metro de la L2 entonces abandonada. Inaugurando

⁴ Ragué-Arias, Maria-José; *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Ediciones del Centro de Documentación Teatral (INAEM), Madrid, 2000, Pág. 198.

Iago Pericot estrenó en 1977 su *Rebel Delirium* en el túnel del metro de Sant Antoni; en 1982, con la puesta en escena de la obra *Bent*, de Martin Sherman, dejó claro su compromiso social.

la década de los 80, Pericot dirige a Sergi Mateu en un montaje musical que se llamó *Simfonic King Crimson* y se estrenó en el Teatre de la Caritat en Barcelona. Pero no fue hasta 1982, con la puesta en escena de la obra *Bent*, de Martin Sherman, que Iago Pericot dejó claro su compromiso social.

Después vinieron la versión del mito de *La bella i la bèstia*, de Jaume Melendres (1984) y *MozartNu* (1986). *MozartNu* era un espectáculo de danza en el que reflexionaba sobre la belleza de las relaciones humanas: sobre la música de la *Misa de la coronación* de Mozart, dos bailarines (Jordi Cortés y Neus Ferrer) evolucionaban en el escenario. En marzo de 2008 (Mercat de las Flors), Pericot retomó este espectáculo con la misma pareja de bailarines y una joven pareja –Oscar Kapoya y Roser López– que baila un nuevo espectáculo; en escena coinciden el pasado y el presente y esta coincidencia se convierte en una reflexión sobre el paso del tiempo en las relaciones humanas. Ya en 1990 y con el Centre Dramàtic d'Osona, Pericot recreó *El Banquete* de Platón en un espectáculo homónimo cuya versión dramática firmó Joan Casas. Este espectáculo tuvo una versión en francés en el mismo año y al año siguiente se presentó en castellano en el Festival de Mérida. Entre puestas en escena de obras operísticas y otros espectáculos, Iago Pericot nunca ha renunciado a un tipo de teatro más personal y arriesgado como el de *El joc i l'engany*

(Espai Joan Brossa, 2002), una exaltación del cuerpo humano y una puesta en cuestión de los factores externos que actualmente parecen controlarlo. Ese mismo año, actuó como protagonista absoluto en *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*, uno de los seis espectáculos ideados por Roger Bernat bajo el título genérico de *Bona Gent*, que se representaron en diferentes espacios “alternativos” de Barcelona (la mayoría en el Raval, como el caso que nos ocupa, que tuvo lugar en La Poderosa). Bernat, que considera a Pericot su maestro espiritual, le pidió al maestro que se “desnudara” ante el público y Pericot aceptó participar en el experimento y contar su experiencia frente a la muerte tras haberle sido diagnosticado un cáncer.

Podemos encontrar algunos paralelismos entre la trayectoria artística de Pericot y la de Josep Costa; aunque ambos creadores procedan de ámbitos diferentes –Pericot de las artes plásticas y el diseño y Costa del mundo literario–, convergen en el teatro. Josep Costa junto a otros artistas fundó en 1977 el Teatre Urbà de Barcelona. Ha estado vinculado desde sus orígenes al grupo de teatro Kaddish, con el que ha puesto en escena un importante número de obras de todo tipo entre las que destacan muchas adaptaciones para la escena de la obra de poetas muy relevantes. Su visión del teatro ha sido siempre muy amplia; desde sus múltiples facetas de dramaturgo, director, actor y traductor ha buscado integrar o transgredir todo tipo de géneros: en sus espectáculos se puede encontrar desde copla (*Él vino en un barco*, 2000) a cabaret literario (*Adéu a Berlín*, 2002 o *Follies*, 2003), textos como *Flor de Otoño* (1972) de José María Rodríguez Méndez (Artenbrut, 2004) o *El meu Ginsberg* (selección de Costa de textos del poeta norteamericano entrelazadas con vivencias personales, Festival Internacional de Teatre de Sitges, 2003). No hay casualidad alguna en que Costa fuera el traductor de *Àngels a Amèrica*, de Toni Kushner, espectáculo con el que Josep Maria Flotats decidió inaugurar el Teatre Nacional de Catalunya en 1996, como tampoco es azaroso que la figura a quien decidió homenajear Josep Costa en el cierre de su aventura con la sala alternativa Artenbrut fuera el gran Oscar Wilde.

“Pornoterrorismo
y unas amigas”
en el Ciclo Vía Oral



© Carlos Darocas

Diana Junyent.

Radicalidad política y frescura escénica

Margarita Reiz

Hay acción poética militante y lesbianismo radical en el trabajo *Pornoterrorismo y unas amigas*, de Diana Junyent (Cataluña) y VideoArmsIdea (Italia / Valencia), presentado en el Teatro Pradillo el pasado 26 de Marzo, en el primer Ciclo de Poesía en Escena “Vía Oral”¹. Esta “performance” sorprendió porque, sin ser evidente el afán de provocar, se trataba sin duda de un montaje provocador, que desde su propia naturalidad no era apto para todas las sensibilidades culturales, ni para todos los públicos.

¹ Organizado por David Rodríguez y Fernanda Orazi, el Ciclo Vía Oral reunió al citado trabajo *Pornoterrorismo y unas amigas*; la “performance” *No haber visto, no haber dicho, no haber oído*, de Gonzalo Escarpa, pionero de la poesía escénica en Madrid; el concierto *Nada rima con nada*, del dúo femenino Pecata Minuta (Cádiz); y el café-concierto *Noventa x siento de humedad*, de Fernanda Orazi.

"Poesía y 'performance' eran indisolubles en los orígenes. El hecho de que recite desnuda, me masturbe, me penetre o me flagele no es fortuito, es la poesía de mi cuerpo y mis acciones, más allá de lo literario." (Diana Junyent).

Diana Junyent habla de terrorismo al referirse a su trabajo, porque sus poesía y sus acciones van contra el sistema: "Nos limitan el deseo sexual, por eso precisamente utilizo la sexualidad para abrir conciencias. Voy a todo, no digo que no a nada, cobrando o sin cobrar, según de qué índole sea el evento y las disponibilidad económica de la organización, pero hasta ahora nunca había estado en un teatro y merece la pena la experiencia." Podríamos denominar inclasificable e impactante el modo en el que esta mujer distorsiona la realidad, para impresionar. Como los artistas expresionistas de las vanguardias de entreguerras su intención es movilizar conciencias, previamente golpeadas por lo visto y oído.

"En Pradillo –dice Junyent– actuó con *Vídeo Arte de unas italianas, con las que es la segunda vez que trabajo; su forma de mostrar la realidad es impactante, muy bestia, me gusta mucho y va muy bien para acompañar con imágenes mis acciones y algunas poesías*". Y aunque no existe un movimiento "pornoterrorista" como tal, porque no se trata de hacer propaganda o de ser activistas, sí pretende la acción directa incómoda, terrorífica, cruel y sexual, como otros colectivos marginales y comprometidos con la reivindicación de lo diferente. O como –salvando las distancias– ya hicieran grupos representativos en la década de los sesenta, que también toma-

ban espacio o utilizaban el cuerpo como elemento perverso para crear posibles incomodidades o protestas.

Para esta poeta, que utiliza el verso y la palabra –"la palabra llana y clara"– como arma arrojada y su cuerpo como instrumento torturable o de placer, a la vista de todo el que lo quiera ver y compartir, la poesía –la suya– no es textual, ni está concebida para ser leída, porque su propia corporalidad forma parte de ella. "El concepto de poesía y 'performance' –concluye Diana Junyent– eran indisolubles en los orígenes clásicos griegos, y así es en mi caso. El hecho de que recite desnuda, me masturbe, me penetre o me flagele mientras recito no es fortuito, es la poesía de mi cuerpo y mis acciones, más allá de lo literario. Considero que mi método personal es el único eficaz que tengo."

A golpe de verso

"Es urgente tomar las calles y coger lo que es nuestro en los espacios públicos", continua diciendo. Y ella lo hace a golpe de poesía, unas veces con su versión porno del poema número 15 de Pablo Neruda, otras con poemas como "Ser de sombra": "Nací como un ser de sombra, marcada / por un designio extraño que no cesa de rehacerse. / Como un ser de sombra desde el comienzo cegado, / desde el principio alumbrado y perplejo. / A veces las cosas no se ven con tanta luz, / me lloran los ojos cuando pregunto a la silueta de la nada, / y toda la información que mis retinas recogieron, / como quien acumula basuras en un cuarto diminuto, / se disuelve delante de mis manos / antes de que pueda agarrarla y hacerla mía. / Y a veces, cuando bajo hasta mi ser de sombra, / que siempre está escondido / en un lugar donde el mundo no lastima, / me detengo muy cerca de sus latidos y / le miro a los ojos en la oscuridad, / veo el brillo de una cueva profunda / que huele a mí misma, / y finalmente lo abrazo para no llorar más."

O también, con versos menos adornados y más incitadores, como en el poema *Transfrontera*, del que vamos a transcribir sólo un fragmento: "...Estreno hormonas como si fueran soldaditos, / los preparo para asaltar vuestros



© Carlos Darocas

"Pornoterrorismo y unas amigas".

palacios del amor mojigato, / y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre del bienestar. / Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia, / queriais que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo, / que también estaba hasta la polla. / Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis, / y me instalo justo ahí donde quiero estar, / donde luzco como un molesto insecto mutante / al que no podéis matar..."

Parece que la intención principal es que el público sienta y reaccione, que se levante de sus asientos transformado, con un punto revolucionario metido en el cuerpo y en la mente. Que participe del manifiesto pornoterrorista que esta artista ha elaborado : "Si alguien se atrevió a decir que la violencia, la muerte, la desgracia ajena, los desastres naturales, y toda la basura sangui-

nolenta que a diario dan de comer sustanciosamente a millones de periodistas y telecomunicadores, es PORNOGRAFÍA, yo lo ratifico y me regodeo en ello (...) Intentan que dejemos de sentir, yo intento que volvamos a hacerlo. Esa es la misión que me he adjudicado como artista, como poeta y como terrorista. A través del terror que puede causar un cuerpo no normativo, un acto sexual no normativo o una conducta sexual "depravada" en una sociedad mayoritariamente sujeta estrictamente a las normas, pretendo originar también una reacción en aquellos que nos censuran, que nos tienen por enfermas, por delincuentes, por hijas del mal. Pero principalmente mi trabajo está enfocado a los aliados potenciales, las personas que de algún modo SABEN que algo no cuadra pero que no saben por dónde empezar." •

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD

Un cuerpo “in progress”

Steven Cohen: poeta de la interzona

“Chandelier”, de Steven Cohen.



© John Hogg

***Dancing Inside Out, Maid in South Africa y Chandelier*, los tres solos presentados por Steven Cohen en el Centro Pompidou, en París, constituyeron sin duda una de las experiencias más interesantes e intensas de danza contemporánea ofrecidas el pasado noviembre en el Festival de Otoño. Estas piezas, todas ellas de corta duración y programadas en el último instante para sustituir a *Gólgota* –anulada por problemas de salud del artista– dejaron constancia del alto grado de riesgo, implicación y compromiso que caracteriza el trabajo del artista sudafricano.**

Henri Belin y Susana Arbizu

Formado en las artes plásticas, Steven Cohen desarrolla desde 1997 como *performer*, una labor coreográfica especialmente llamativa, a través de piezas radicalmente perturbadoras que él mismo interpreta, no sólo en teatros o galerías de arte sino también en espacios públicos de todo tipo (centros comerciales, hipódromos, instituciones públicas, chabolas, reuniones fas-

cistas, etc.), donde su cuerpo medio desnudo y travestido en *drag-queen* suele causar escándalo cuando no reacciones de rechazo brutal. Ese cuerpo, que el coreógrafo acostumbra a exponer y arriesgar, constituye de hecho el eje fundamental de las operaciones artísticas de Cohen y del evidente cuestionamiento de su identidad que subyace en su trabajo.

“Judío, blanco y homosexual”

Así se presenta el artista. Unas características identitarias –auténtico cúmulo de marginalidades– heredadas del sistema cultural del que procede Steven Cohen y que le incluyen en la historia de la sociedad racista del *apartheid* en la que se crió y donde vivió (nace en 1962 en Sudáfrica). El racismo y antisemitismo inherente a la sociedad *afrikaaner* inspirada en los preceptos nazis, así como el sistema patriarcal, hetero-centrado y militarista promovido en África del Sur hasta los años noventa, fundamentan el posicionamiento periférico y marginal que impulsa todavía hoy el discurso creativo de Cohen. Con todo, el propósito de Cohen no se presenta como una simple reivindicación de sus diferencias mediante una estrategia de empoderamiento individual y subjetiva destinada a afirmar su singularidad –en particular sexual– frente a un aparato de estado opresivo, sea el nazi o el del *apartheid*. Se trata más bien de una búsqueda artística e individual que nace de la confrontación de sus identidades múltiples a las diferentes realidades culturales y a los sistemas de valores en los que trabaja y vive: la Sudáfrica post-*apartheid* y sus contradicciones, pero también Nueva York o París, lugares donde no se percibe de la misma manera el hecho de ser judío, blanco u homosexual.

La identidad para Cohen no es por tanto algo que pueda ser delimitado. Siempre inestable y en movimiento, ésta participa tanto de los parámetros exteriores que influyen en ella como del propio movimiento interno del sujeto. De ahí que el cuerpo se vea expresamente atravesado o marcado por todo tipo de objetos que remiten a condicionantes internos o externos: desde dildos o cámaras de vídeo que bucean en el ano o el sexo del artista mientras se oyen los discursos de Hitler, tatuajes de esvásticas que marcan su piel, hasta estrellas de David que oprimen el sexo del artista, como en *Dancing Outside*. Verdadero cuerpo *in progress*, el cuerpo del artista ocupa siempre el primer plano en las representaciones como receptáculo de las opresiones pero también como laboratorio en devenir.

Una estética de la interzona

Esa conciencia de una identidad sumida en la interzona hace que la estética de Cohen se funde esencialmente en lo mutante, en lo transgénero, en la inestabilidad de las fronteras identitarias y culturales: en ella se combinan de igual modo lo barroco, la figura del arlequín, de la *drag-queen* o de la estética sado-maso; las fronteras entre espacios privado y público se vuelven porosas hasta desdibujarse por completo cuando se trata de delimitar el espacio de la representación (del escenario o la galería de arte al supermercado, la chabola, o las instituciones públicas).

Del mismo modo, el estatuto artístico de las piezas de Cohen es eminentemente híbrido: danza, *performance*, vídeo e incluso escultura humana. Una inestabilidad transgénero que encuentra su mejor expresión en el uso que hace el artista del personaje de *drag-queen* cuya figura distorsiona y personaliza: su disfraz no esconde su sexo biológico masculino sino que lo muestra, incluso a veces insistiendo sobre él con una lupa. Tampoco usa peluca ni senos pastiches o silicona. Si su cuerpo aparece siempre desnudo en escena, no deja de mostrarlo como algo oprimido por el corsé recurrente que constriñe su torso, consciente de las coacciones que le impiden liberarse del todo. La extrema fragilidad que surge de esta identidad siempre en devenir desemboca en una poética permanente del desequilibrio –una escritura corporal del gesto inacabado y en suspenso– donde el cuerpo del artista se tambalea cual funámbulo del género sobre la desmesura de los desproporcionados y altísimos tacones de sus plataformas: un acto de poesía radical en esa interzona donde Steven Cohen ha elegido domicilio.

“Maid in South Africa”

Maid in South Africa es un vídeo de 15 minutos en el que Cohen pone en escena a Nomsa Dhlamini, la mucama negra que además de limpiar la casa de sus padres también le crió durante su niñez. El título, basado en un juego de palabras entre *maid* (criada) y *made* (hecho, fabricado

La estética de Cohen se funde esencialmente en la inestabilidad de las fronteras identitarias y culturales

en), constituye una acérrima crítica del sistema de explotación del apartheid. El vídeo empieza con un paseo por el jardín de la casa familiar de los Cohen, donde Nomsa luce una indumentaria tradicional africana de la que se va deshaciendo poco a poco mientras se introduce en una casucha del jardín (su casa), llena de bolsas de plástico apiladas como si de un vertedero se tratara. En estos primeros planos, Cohen resume el proceso de aculturación al que ha sido sometido el pueblo negro por la segregación *afrikaaner*. Reducida a un papel secundario –ilustrado aquí de modo explícito por la ubicación de su casa– Nomsa intenta hacerse un hueco y sobrevivir entre los deshechos.

Una vez acabado el *striptease*, la *maid* se pone unos tacones, un ligero, un sujetador transparente con plumas y un tanga de colorines. Así vestida, entra en la casa de los amos donde se la ve ejecutar los gestos que hizo durante toda su vida: limpiar el váter, hacer la cama y la comida o vaciar los ceniceros, todo ello a ritmo de una música tecno aparentemente grotesca, pero que subraya aún más la violencia de la explotación de los cuerpos, poniendo de relieve la indiferencia con la que, hoy como ayer, se degrada la condición de la población negra sudafricana.

“Chandelier”

Chandelier (*Candelabro*) es una obra de 2001 donde Cohen mezcla la danza y el vídeo para acercarse a la realidad desgarradora de la Sudafrica post-apartheid. En la primera parte del es-

pectáculo, Cohen entra en escena embutido en un auténtico *chandelier* (araña) que encierra su cuerpo en una especie de corsé de cristal. Mientras anda sobre sus zapatos de plataforma como un funámbulo en difícil equilibrio, el hombre-araña hace oír el suave tintineo de su protuberancia de cristal. Una vez en el centro del escenario, la escultura humana levanta los brazos: una polea la alza hasta llegar al techo donde la araña –dotada de bombillas– se enciende al mismo tiempo que la oscuridad se hace en el escenario. La poesía y la fragilidad del momento se prolongan a continuación, con una deambulación entre el público de un Cohen-araña alumbrado, siempre al borde de la caída. Finalmente, Cohen abandona sólo en apariencia la sala, para reaparecer en un vídeo grabado durante el desalojo violento de un barrio de chabolas de la capital sudafricana por los servicios municipales de Johannesburgo. Mientras unos hombres negros, vestidos con los monos rojos del servicio municipal de la ciudad, destruyen y vacían las casuchas de los allí residentes, Cohen hace su entrada con el mismo atuendo y en el mismo ejercicio de equilibrio imposible. Su presencia –semejante a una auténtica aparición– se limita a observar en esa postura de suma fragilidad, la violencia de la escena: individuos abandonados entre enseres tirados a la calle, peleas entre los habitantes, gritos, insultos o provocaciones dirigidos también al propio Cohen etc.

Una mujer sentada en un sillón destruido entona entonces el himno del ANC (Congreso Nacional Africano), hoy himno nacional del país, en el marasmo que la rodea. Ese himno que simbolizó la lucha contra el apartheid toma en el contexto representado por Cohen una dimensión especialmente desgarradora al medir el camino de desilusiones por el que ha transitado el pueblo negro de Sudáfrica. El artista aparece como un testigo impotente de esa situación sobre la que sin embargo arroja la luz denunciadora de su araña. Su simple presencia arroja el dolor y el abandono de los relegados con los que se identifica, situando su arte, desde un punto de vista político como estético, dentro de las franjas marginales.