



UNR Universidad
Nacional de Rosario



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL

ISSN: 2362-5805

LIBRO DE ACTAS

III COLOQUIO INTERNACIONAL

*Saberes contemporáneos desde la
diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*

23 y 24 DE MAYO 2016

Facultad de Ciencias Médicas - UNR

Santa Fe 3100, Rosario - Argentina



“Cuerpos para odiar”: Sexopolíticas en combate

Ezequiel Lozano

CONICET – UBA

lozanoezequiel@gmail.com

Resumen: A partir de la obra teatral *Cuerpos para odiar* (2015), creación colectiva inspirada en la poesía de la performer travesti Claudia Rodríguez, con dirección de Ernesto Orellana en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, proponemos comenzar a trazar una cartografía latinoamericana de sexopolíticas combativas al sistema hegemónico de prácticas sexuales e identidades genéricas. Se postula en la obra un homenaje y reivindicación poética de la *artista* Hija de Perra. Entendemos que, en la actualidad, es posible reconocer una serie de intervenciones artísticas que perforan -mediante la performance- las normas sexo/genéricas imperantes. Soportes híbridos de una teatralidad novedosa que deja emerger la resistencia de los cuerpos, estableciendo desde su acción pública regímenes de memoria en tanto acciones contraculturales. Corporalidades atravesadas por la violencia, y la exclusión que resisten creando un laboratorio contracultural.

Palabras claves: Teatro – Performance – Sexopolítica

En la actualidad, es posible reconocer una serie de intervenciones artísticas que perforan -mediante la performance- las normas sexo/genéricas imperantes. Soportes híbridos de una teatralidad novedosa que deja emerger la resistencia de los cuerpos, estableciendo desde su acción pública regímenes de memoria en tanto acciones contraculturales. Se trata, generalmente, de corporalidades atravesadas por la violencia, y la exclusión que resisten creando un laboratorio contracultural. Así, diferentes casos del quehacer performático contemporáneo en Latinoamérica permiten hacer visible una tendencia: la puesta en tensión de la normatividad sexo-genérica; ello hace posible trazar una cartografía latinoamericana de acciones artísticas que transmutan en cuadrilátero al sistema hegemónico de prácticas sexuales e identidades genéricas y se plantan a dar pelea en tanto sexopolíticas combativas.

Paul B. Preciado, en su artículo ya clásico de 2003, se desmarcó del concepto de “diferencia sexual” para pensar las “multitudes queer”, de las cuales definió algunas de sus estrategias políticas. Dentro de éstas me interesa retomar aquí aquella que refiere a la reconversión de las tecnologías del cuerpo:

Los cuerpos de las multitudes queer son también reapropiaciones

y reconversiones de los discursos de la medicina anatómica y de la pornografía, entre otros, que han construido el cuerpo hetero y el cuerpo desviado modernos. La multitud queer (...) se dedica a la apropiación de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, a la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos “normales” y “desviados”. (...) Lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas (Preciado 2003)

En este trabajo analizaremos lo antedicho a partir de la obra teatral *Cuerpos para odiar* (2015)¹, creación colectiva inspirada en la poesía de la performer travesti Claudia Rodríguez², con dirección de Ernesto Orellana, en la sala Agustín Siré de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En ésta, el colectivo artístico autodenominado *Furia Barroka* postula un homenaje y reivindicación poética de Hija de Perra, fallecida poco tiempo atrás.

Furia Barroka se constituye a partir del activismo articulado con diversas prácticas artísticas. Much@s de ell@s integran, a su vez, la CUDS, el resto es afín a las causas pro-aborto y pro-sexo, de modo que tod@s transitan diferentes militancias desde las sexualidades disidentes y los feminismos. Este fue el punto de reunión sinérgica que dio germen a la creación colectiva. Incluso la propia autobiografía sirvió de base, durante el proceso creativo, para la construcción de los personajes que interactúan en ese marco ficcional.

Orellana estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el contexto de presentación de la obra fue un ciclo de egresad@s de la Escuela de Teatro. Algun@s de sus compañer@s de *Furia Barroka*, especialmente quienes trabajaron en el equipo de diseño, también son egresad@s de la misma universidad. En una entrevista, el director y actor nos explicitó que, motivado por la integración de su práctica artística en Teatro y su activismo en la disidencia sexual, se propuso crear “un ejercicio de activación de otras posibilidades de habitar, vivir y contagiar la sexualidad” (Orellana 2016). En esta búsqueda se da un encuentro con los libros y talleres de Claudia Rodríguez, quien, para el director, revierte esa lógica habitual de victimización. En ese sentido afirma que ya el título del libro de Claudia, *Cuerpos para odiar*, le “llamó poderosamente la atención” (Orellana, 2016). Al decidir llevarlo a escena, la primera idea era cruzar esa autobiografía con la de Josecarlo Henríquez Silva (su libro autobiográfico

1 Dirección: Ernesto Orellana. Actuación: Claudia Rodríguez, Irina (La Loca) Gallardo, Jose Carlo Henríquez, Wincy Oyarce, Lucha Venegas, Daniela Cápona, Cristeva Cabello, Ernesto Orellana y Miranda Astorga. Diseño Integral: Loreto Martínez, Alejandro Rogazy, Jorge Zambrano. Diseño Vestuario: Camilo Saavedra, Ignacio Olivares. Audiovisuales: Camila José Donoso y Wincy Oyarce. Gráfica: Román. Escuela de Teatro Universidad de Chile.

2 <http://www.claudiarodriguez.cl>

#SoyPuto apareció posteriormente a la realización de la obra). Sin embargo, durante el proceso, se optó por la primera de estas dos narraciones de vida quedando la segunda como una posibilidad de trabajo para el colectivo en el futuro.

En el trabajo se opera una fuerte relectura de todas las acciones previas de la CUDS junto a un homenaje explícito a dos figuras centrales de la militancia sexo-disidente en la historia reciente de Chile. Por una parte, la propia Claudia Rodríguez, quien está en escena y, al inicio de la obra, desde su *alter ego* — dentro y fuera de la puesta en escena—, Marilyn³, enuncia un extenso monólogo humorístico-político a la manera tradicional de las y los cómicos de los géneros revisteriles o de cabaret. Radiante en un vestuario blanco y una cabellera *rusia*⁴ su figura se desmarca y enaltece al tener a su alrededor a un coro de “flores negras” norteñas que la sirven (se trata, como señala el director, de “travestis construidas” (Orellana 2016)).

Por otra parte, hacia el final de *Cuerpos para odiar*, se propone un homenaje político a Hija de Perra, considerando la inspiración que ella significa para gran parte de *Furia Barroka* (en especial, para tres de sus amistades cercanas presentes en el proyecto: Irina, Camilo y Wincy, cuyos cuerpos y biografías estaban vinculados a la artista). Detalla el director:

Había una necesidad en la obra de poder contagiar otra moral, una moral de la monstruosidad, de la abyección, de lo torcido, de lo sucio, de lo pornográfico... eso... Y ese acto de homenaje delirante que aparece hacia el final endiosándola, incluso utilizando música sacra (sacada de *La última tentación de Cristo*), para poder construir nuestro propio infierno: una posibilidad de ficción, de sobrevivencia para estos cuerpos que circulamos (algunos más que otros, cierto) en una escena que reivindica lo under. (...) y contra ese imaginario que nos obligan a creer, desde la presencia tan poderosa de la Iglesia Católica en este país (Orellana 2016).

La obra transita por diferentes géneros teatrales: el cabaret, el monólogo cómico, el drama, la comedia y el teatro performático. Aunque, a nuestro entender, lo que pone todo el tiempo sobre el tapete es una frotación entre la representación y la presentación. Por ejemplo: toda la acción que se desarrolla en la mítica “Taberna de las Flores Travestis” se organiza a partir del vínculo de la diva under Marilyn, quien oficia de anfitriona y madama con el grupo de súbditas

3 Claudia reivindica en Marilyn Monroe a una “abuela monstruosa”. Su figura se presenta los dos fanzines de Rodríguez: “Enferma del alma” y “Dramas pobres”.

4 Modo popular de denominar la imitación de lo rubio.

que lidera. Éste está integrado por: la drag king Choro Capone (Daniela Cápona), Lupe Sadilla (Wincy Oyarce), Victoria Gonorra (Cristeva Cabello) y Lucha Puñales (Lucha Venegas), definidas como “flores negras travestis construidas” a partir de las características biográficas de sus intérpretes cisgénero. Aquí la primera frotación entre un cuerpo trans atravesado por las exclusiones recibidas en la sociedad que la ficción empodera, en tanto convierte a esa subjetividad en dictadora de un mundo que se organiza a sus pies, a la par de un grupo de cuerpos *cis* que construyen “su propi@ travesti” (según señaló el director⁵) utilizando, para ello, una mascarada artificiosa de la *otredad*: comportamiento animal (incluso su asociación con los monos), ropas folklóricas del Norte chileno⁶ mítico, imágenes peyorativas clásicas de las clases explotadas y esclavizadas junto a estereotipos de la negritud denigrada por una raza que se considera “superior”. Cabaret circense, marcadamente teatral (o teatroso) que contrasta con las zonas más performáticas de la puesta. Dice Orellana esto se hacía “ironizándonos a nosotras mismas: finalmente estas negras travestis seguían a una travesti blanca, la Marilyn Monroe” (Orellana 2016).

Casi como un modo de responder a ese interrogante señalado arriba por Preciado (¿cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas?) La propuesta del director a la Universidad tuvo que ver con su concepción de este material como *trans-escénico*: reconocer que cada uno de los cuerpos que estaban en escena tenían su propia ficción, y la propuesta intentó “transgredir los propios límites de la representación de un contexto teatral local normalizador” (Orellana 2016). O, al decir de Jorge Díaz, colaborador del proceso creativo y miembro de la CUDS,

Si el teatro político que trabaja en representar la mecánica de la dominación capitalista (“hacer visible lo invisible”) ha insistido en fisurar las estrategias oficiales del teatro hegemónico, poniendo el acento en los modos de producción de los montajes, sus esfuerzos siguen aún solo de la mano de profesionales de la actuación. En otros grados de compromiso, la propuesta situada de lo “trans-escénico” de “Cuerpos para Odiar” sustenta su posición en activistas que como trabajadores del sexo y la palabra encarnan ficciones sexuales locales, produciendo un continuo entre la performatividad de sus vidas y la representación escénica. Además, lo “trans-escénico” busca

5 “Aprender a ser más travestis. (...) Compartiendo con la Claudia y con otras compañeras travestis. (...) políticamente intentando desorganizar espacios” (Orellana 2016).

6 Señalando el origen latinoamericanista del travestismo, en relectura de las propuestas de Campuzano y referenciando a las escenas travestis de las comunidades de los pueblos del Norte, en vínculo con Bolivia y Perú. Explica Orellana que el Norte de Chile tiene minas de cobre: por ejemplo, “Calama es una ciudad con mucho dinero al mismo tiempo con mucha trata de blancas, mucha exclusión, harto travestismo, harto sexismo, harto machismo minero y obrero” (Orellana 2016).

recuperar aquellas imágenes, cuerpos y habitus que están “más allá de lo invisible” pues no son ni siquiera inteligibles, cognoscibles o descifrable para una cultura heterosexual como la nuestra. Son aquellas coreografías del sentido silenciado, aquellas memorias y estéticas de sujetos del borde sexual, de las cuales sabemos muy poco, un conocimiento perdido que debemos recuperar como nuestro patrimonio sexual. En un país donde el patrimonio se entiende siempre en su sentido conservador, en un sentido de reconstrucción de edificios antiguos, donde el patrimonio lo constituyen idealizadas identidades pero donde los sujetos político-sexuales como los travestis siguen siendo negados de memorias y de un “rescate” patrimonial propio. (Díaz 2015)

En un cruce con vídeos documentales y ficcionales la propuesta escénica suma un plano audiovisual que asimismo opera en esta frotación que venimos señalando pero que, al mismo tiempo construye memoria de un patrimonio efímero invisibilizado. Hija de perra, principalmente, por medio de los materiales audiovisuales creados por Camila José Donoso y Wincy Oyarce, acciona en la trama para convocar un infierno elegido, un apocalipsis de reglas sexo-disidentes. Colaboradores cinematográficos, amb@s vinculados a recientes películas chilenas que combaten a la sexopolítica en un sentido semejante al que se dirige *Cuerpos para odiar*. Me refiero a “Naomi Campbell” (Donoso y Videla, 2013) y “Empaná de pino” (Oyarce, 2008).

La trama argumental vira desde el cabaret del inicio a un par de escenas representativas que satirizan la sexopolítica hegemónica: un chongo violento que porta todo el imaginario del folklore del fútbol para construir un estereotipo del machito cabrón que quiere censurar esa *escena de putos* cuya imagen es deconstruida por la ironización verbal y la dominación de Marilyn sobre su persona. Se rinde ante las faldas de tul de la mujer a quien, finalmente nos enteramos, ama porque lo penetra. La segunda escena es la de la llegada de una excéntrica madre al borde del colapso (Irina La loca), cuya misión es hacer desaparecer a su hijo, “el niño puto” (Josecarlos Henríquez). Quiere abortarlo de grande enterada de que en ese lugar “comen hombres”. La discusión entre madre e hijo primero parodia los roles sociales de la discriminación intra-familiar a las sexualidades disidentes así como la obligatoriedad que el mandato patriarcal impone a las mujeres para obligarlas a ser madres e impedirles la libre elección sobre sus cuerpos y deseos. La madre se horroriza de Camilo, el “niño puto”, dada su postura militante de una prostitución masculina auto-gestionada. (Vale aclarar que de nuevo aparece aquí la autoficción ya que Josecarlo se prostituye

fuera de la escena y lo hace bajo el nombre elegido de Camilo).

Una vez más lo representativo abre paso a lo presentativo: el ofrecimiento del niño de manera sacrificial es tomado literalmente por Marilyn, la travesti que ahora oficia una ceremonia en reivindicación de lo monstruoso y lo caníbal. *Lo real* pareciera dominar la escena mediante prácticas extraescénicas, sadomasoquistas en este caso, dentro de la universidad (con vela en el “poto” incluida, latigazos en el cepe y quemaduras con cera caliente en el cuerpo de ¿Josecarlo/Camilo/”Niño Puto”?). El ápice del buen gusto, para algun@s espectador@s quienes, según nos narró el director, escribieron cartas a la Universidad de Chile para manifestar su repudio y su asco.

Ticio Escobar, reflexionando en torno de las consideraciones éticas de la imagen contemporánea expresa:

La crítica de la representación se afirma en este punto: apela a la incompletud de la imagen para mostrar su propio carácter incompleto. Por eso, el conocimiento estético promueve la mostración del ocultamiento para intensificar el significado de lo oculto/mostrado. Es decir, las imágenes permiten ver a través de veladuras y escamoteos: permiten, en rigor, sólo entrever; pero esta manera de acceder a lo oculto (de imaginarlo), sino la mejor forma de intensificar su percepción y su concepto (Escobar 2015: 151)

En este caso una sobre-exposición de la disidencia parecería ser la vía para dejar en evidencia una sexopolítica heterocentrada, machista y patriarcal que al mostrar su asco se evidencia como una dictadura moral sobre los cuerpos que pretende legislar. Asimismo, Ticio Escobar, agrega:

Brecht dice que distanciar es mostrar: el actor no debe intentar transformarse en su personaje, mentir sobre su identidad: debe “hacer artístico el mismo acto de mostrar”; esa será su verdad, la verdad del arte; por eso sostiene que “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Escobar 2015: 151)

En resumen, esta multitud queer artística se dedica a la apropiación de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos y los géneros, a la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos “normales” y “desviados”. Uno de los textos emitidos en escena reza: “No sé hablar pero no por eso soy muda”.

Quedan, asimismo, establecidas preguntas que siguen insistiendo.

¿Quiénes sí puede hablar? ¿Qué legitima todavía que los cuerpos cis pueden representar lo trans? ¿Por qué los cuerpos trans siguen siendo la excepción? ¿Basta la cita paródica de estereotipos étnicos, de clase y de género para deconstruirlos?

En resumen, en *Cuerpos para odiar* hay un grupo de “flores negras” que cruzan la clase, el género y lo étnico. Hay auto ficción y autocita (Reapropiación de las consignas de la CUDS). Aparece la parodia al macho, a la madre llorona. Hay en la propuesta una voluntad por habilitar un sesgo de desobediencia epistémica que aporte a la construcción de una perspectiva teórica ensanchada desde el Sur, promoviendo la descolonialidad. Asimismo, se cruza el género y la sexualidad con otros organizadores sociales para complejizar sus intersecciones. *Cuerpos para odiar* pretende seguir abriendo preguntas sobre la representación artística y, fundamentalmente, sobre la sexopolítica como representación, en Chile en particular y en occidente en general.

Referencias Bibliográficas

- Díaz, Jorge (2015). “Cuerpos para odiar: Deseos disidentes para una trans-escena”. Disponible en línea: <http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2015/08/01/cuerpos-para-odiar-deseos-disidentes-para-una-trans-escena/>
- Escobar, Ticio (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Orellana, Ernesto (2016) Entrevista por comunicación personal realizada el 20/05/2016.
- Preciado, Paul B. (2003). “Multitudes queer”. Revista Multitudes. Número 12, París: 17-25. Disponible en línea: <http://www.multitudes.net/Multitudes-queer>