



Censuras a la disidencia sexual en la historia del teatro argentino.

Ezequiel Lozano
UBA - CONICET
lozanezequiel@gmail.com

Sin dudas que el título elegido es un tanto pretencioso, pero la idea es poder emprender la visualización de lo que contiene a partir de un par de casos que nos sirvan para reflexionar sobre el tópico de la censura a las sexualidades disidentes en la historia del teatro argentino. La prohibición histórica que sufrieron las representaciones de la obra teatral *Los invertidos* en 1914 da cuenta del primer precedente de censura de una obra simplemente por mostrar escénicamente que la homosexualidad y el travestismo existían en la sociedad argentina (y en particular dentro de su aristocracia). La reacción municipal consistió en retirar de cartel la obra y establecer claros límites para representaciones futuras de ése u otros textos que abordaran temas semejantes. La misma obra tiene una nueva puesta en escena en 1969 sin censura pero con escaso éxito. Sin embargo, en el año 1970 vuelve otro hecho de censura al teatro por motivos semejantes a los de 1914. Se estrenó la obra norteamericana *The boys in the band* de Mart Crowley¹ bajo el título *Extraño Clan* con dirección de Román Viñoly Barreto. Tuvo aún menos representaciones que aquella de comienzo de siglo.

Dentro de las artes escénicas, este trabajo pone su foco en la sexualidad. Ahora bien, la sexualidad humana es diversa; de allí que el difundido término *diversidad sexual* haga referencia a ese espectro amplio. Partimos desde una

¹ La película basada en la misma pieza (traducida como *Los muchachos de la banda* (William Friedkin 1970)) estaba, por esa época también, prohibida para su exhibición en nuestro país. Homero Alsina Thevenet publicó un libro, en 1972, en el que enumeró con detalle los sucesivos eventos en los que la censura actuó en el cine producido y distribuido en el territorio nacional. (Incluso la introducción al mismo se había publicado previamente en la revista *Panorama* (9 de junio de 1970)). Ratificó que la versión filmica de la obra teatral *The boys in the band* fue una de las películas prohibidas en Argentina (Thevenet 1972:229). Este film dirigido por William Fredkin y producido por Fox se había estrenado hacia marzo de 1970 en EE.UU.



observación: la producción que domina el campo artístico del siglo XX no escapa al régimen hegemónico dominante de una *matriz heterosexual* (Wittig 2006). En este escrito elegimos hablar de *sexualidades disidentes* (Salinas Hernández 2010) enunciando, así, que nos abocaremos a la representación de aquellas manifestaciones teatrales de la sexualidad que no formaron parte, en su época, de aquella *matriz hegemónica*. La matriz heterosexual se caracteriza por ser heteronormativa y heterocentrada, y, generó, como prejuicio, aquello que se denominó heterosexismo. Dicha matriz posee aristas culturales que la producen y la reproducen (Preciado 2008).

Cuatro años después de los festejos del primer centenario se asienta en la figura de José González Castillo el primer precedente conocido de un teatrista censurado por mostrar escénicamente que la homosexualidad y el travestismo existían en la sociedad argentina (y en particular dentro de su aristocracia). El caso de la prohibición que sufrieron las representaciones de su obra teatral *Los invertidos*, estrenada el 12 de septiembre del año 1914, da cuenta de ello. La Municipalidad de Buenos Aires reaccionó ante lo que leyó como una clara apología de la *perversión*. Esta reacción consistió en retirar de cartel la obra y estableció un claro límite para representaciones futuras de ése u otros textos que abordaran temas semejantes. En su apelación ante el Concejo Deliberante, González Castillo argumentó que la obra era *moralizadora* y que perseguía el *mejoramiento social*, al tiempo que no atentaba contra las *buenas costumbres* ni contra la *moral media* de la sociedad; defendió también su *pedagogía social* que sí fue vista por la prensa metropolitana, pero no por la intendencia. Asimismo, le recordó al intendente que no estaba facultado para prohibir la representación de una obra así como tampoco autorizado para erigirse en juez y árbitro de las *cuestiones artísticas*. Pero todo esto no fue suficiente para cancelar la prohibición. Ni siquiera el final trágico del personaje central, Florez, los convenció de revocarla. Poco importó que el autor hablara al público luego de la función de estreno para expresar su convicción de que se debía despreciar al *invertido* así como el mismo



invertido debía despreciarse a sí mismo, hasta llegar al suicidio. De hecho, su obra presentaba, inclusive ya desde el título, la misma visión sobre el tema que la psiquiatría de la época, mostrando de modo claro la *inversión* de los sujetos en cuestión. En sus *Reflexiones sobre la cuestión gay* Didier Eribon explica que:

(...) la 'desviación' sexual se ve, al menos desde fines del siglo XIX (y sin duda mucho antes), primero y ante todo como una 'inversión de género', lo que es válido por tanto para los 'desviados' de ambos sexos. (...) El hombre homosexual es alguien que renuncia a su virilidad, del mismo modo que la lesbiana renuncia a su feminidad. Sin embargo, hay que agregar que la 'inversión' posee a menudo otro sentido, y se entiende y denuncia como el simple hecho de no buscar compañero del otro sexo. (...) No son únicamente el hombre afeminado y la mujer masculina los que son acusados de 'inversión'. Sino también, muy sencillamente, el hombre que ama a los hombres y la mujer que ama a las mujeres. (2001:115-116)

A lo dicho, se suma, además, que este dramaturgo se atrevió a nombrar el apellido una familia encumbrada de la época; en *Los invertidos* se alude (de forma sutil e indirecta) al juez Lavallol, contemporáneo del autor (magistrado que tenía una doble vida y jugaba a una doble identidad sexual). También se escenifica a la Princesa de Borbón, reconocida figura trans de aquellos años, a quien la policía perseguía por ladrona a la par que era frecuentada por la clase política y los intelectuales dado su alto refinamiento cultural.

Por otra parte, Pelletieri señala que la pretensión del autor de educar al público no se completa en sus obras puesto que "en gran parte su teatro 'serio' toma el punto de vista de las víctimas" (1991:57). Esto es evidente en el texto dramático de *Los invertidos*. De modo que, además de la censura homofóbica y transfóbica, externa a la obra, también aparece un problema interno de su propia textualidad. El espectador tenderá a identificarse con Florez, antes que con Clara, que es con quien *debería* hacerlo según el interés ideológico que el dramaturgo *dice* defender en su discurso ante la Municipalidad. Por esta deficiencia propia del texto se hace un poco más justificada la lúcida interpretación del crítico cultural argentino, Diego Trerotola, cuando afirma:

(...) la razón del suicidio también puede ser el amor, porque en la misma escena, Clara, la esposa de Florez, asesina a Pérez, el amante de toda la vida: al perder la



posibilidad de ser invertido, de seguir amando a su manera, no valdría la pena vivir para Florez. Por eso, puede ser visto como un suicidio romántico, una versión *queer* de *Romeo y Julieta* (y esa poética del homoerótico romanticismo suicida parece corroborarse por la cita a Verlaine). (2011:5)

Como vimos, hay un control ideológico que se concretó en la prohibición del secretario de Higiene, allá por 1914. La Municipalidad, a través de dicho funcionario, sellaba el derecho a la *visibilidad*. Las formas discursivas que mostraban la *otredad* se regulan de modo muy estricto, el control del discurso se hace presente de modo fuerte en el ámbito del teatro. Al autorizar ese espectáculo público -otorgando *visualidad* a la disidencia sexual- le estaría dando *existencia*. Porque como dice Geirola: "(...) el texto de González Castillo pone en escena la anarquía sexual de aquéllos que sostienen los ideales de pureza, monogamia y homofobia" (1995:77). Además, al mostrarlo se lograría interrumpir el proceso de reproducción de la evidencia heteronormativa. Por esto puede decirse, siguiendo la posición de Trerotola que

(...) *Los invertidos* fue el primer triunfo de la visibilidad anarcocomarica del siglo XX porteño. Más que visibilidad es exhibicionismo, porque eso fue una suerte de afrenta, de obscenidad que su tiempo no soportó, y por eso la obra fue censurada (esa prohibición es otro argumento a favor de su homofilia, que los represores de turno detectaron). (2011:5)

Tiempo después

Sin dudas un trabajo fundamental para comprender la magnitud del proceso censor acaecido en la argentina es la investigación de Andrés Avellaneda publicada a mediados de la década del ochenta. Según la hipótesis que guía el trabajo de Avellaneda (1986a) la lectura sincrónica de los hechos y casos de censura cultural en el período 1960-1983 ayuda a evaluar un modo de producción caracterizado por la presión de un discurso que el productor o la productora de cultura debía actualizar en cada una de sus decisiones. Según este investigador, las características básicas del discurso de la censura cultural en ese período



fueron (1986a:13): a) que se fue constituyendo lentamente a lo largo del tiempo; b) las disposiciones y decretos-leyes que lo tradujeron se entrecruzaban semánticamente y engendraban prácticas prescriptivas (que se organizaron por contaminación e inclusión)²; c) No estipuló códigos precisos; y d) se insertó en un discurso más amplio que le otorgó fundamentos³. Señala el investigador que a diferencia de lo sucedido en la España franquista

(...) no hubo nunca en la Argentina una oficina de censura centralizada con prácticas establecidas y con organigrama reconocido. Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna, fue (sobre todo a partir de 1974) el elemento de mayor efectividad de la censura ejercida sobre la cultura argentina. (1986b:29-30)

Este estudioso reconoció en el discurso de la censura en Argentina dos grandes unidades que reunían y subordinaban sus significados. Una de esas unidades delimitaba el *estilo de vida argentino* y su vínculo con lo que le pertenecía (lo católico/cristiano) y con lo que se le oponía (el marxismo/comunismo). La otra unidad que propuso es la que establecía qué era el sistema cultural argentino y cuáles eran sobre algunas zonas específicas: lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional (Avellaneda 1986a: 18-35). Como bien aclara:

El catálogo de lo no-moral se hace pues imprescindible para trazar la frontera entre la cultura verdadera y la falsa, ya que el estado es definido por el discurso como salvaguardia de lo moral (ante la infiltración de la cultura falsa, que engaña al inocente y al indefenso). (1986a: 20)

² La censura por completo no aparece en Argentina en una fecha precisa. Se va constituyendo por etapas alternadas de expansión y afianzamiento que van dominando un espectro cada vez más amplio en forma gradual y acumulativa. (...) Los gobiernos civiles y militares crean y/o heredan aparatos legales que perfeccionan o que aplican tal como los reciben, en un continuo con altibajos de intensidad del que sólo se exceptúa el breve período del gobierno constitucional (bruscamente interrumpido) de Arturo Illia entre 1964 y 1966. (Avellaneda 1986b: 29)

³ (...) discurso constituido tanto por textos oficiales (Actas; Políticas; declaraciones de gobernantes, ministros, funcionarios y otros representantes del Poder y del Estado), como por textos no oficiales que apoyan, subrayan, explican o inducen desde afuera la acción del Poder y del Estado (solicitadas, declaraciones, artículos, exhortaciones, etc.). (Avellaneda 1986a: 13)



Dentro de lo no-moral se englobaba tanto a la religión y la seguridad nacional así como al ámbito de lo sexual.

El concepto de sexualidad se va definiendo como todos los demás significados del discurso dentro de la oposición “nuestro-ajeno”. La idea “nuestra” de sexualidad (...) es agredida por la idea “ajena” de sexualidad (...); la perversión, la prostitución (...). Simétricamente paralela (...) es la oposición entre el significado de “familia” (...) y el de “no-familia”, cuyos rasgos —añadidos al catálogo de lo no-moral— son el adulterio, el aborto, el desamor filial y todo cuanto atente contra el matrimonio. (Avellaneda 1986a: 20)

El mismo año en que se publica su libro, Avellaneda (1986b), publicó un artículo con el testimonio de tres intelectuales: Ernesto Schóó, Luis Gregorich y Héctor Lastra. "Todos ellos coinciden en un dato básico: el control censorio se agudiza hasta límites a veces insoportables durante los regímenes militares, pero la sociedad civil ha contribuido vigorosamente a la intolerancia y la represión." (1986b: 30). Al mismo tiempo, para Avellaneda, los tres testimonios

también coinciden en advertir que la autocensura, el acostumbramiento a la represión producido por muchos años de control autoritario, han cancelado numerosos proyectos, han abortado esfuerzos y han transformado (¿pasajera? ¿definitivamente?) los rasgos de la cultura argentina contemporánea. (1986b: 30-31).

El crítico teatral Ernesto Schóó narró lo siguiente:

En 1966 el teniente general Juan Carlos Onganía derrocó a Arturo Illia, presidente constitucional bajo cuyo gobierno sí hubo libertad de expresión. El régimen de Onganía incurrió en las represiones más ridículas, además de sancionar la feroz ley 18.019 de 1968 que instauró, bajo el irónico pretexto de custodiar la libertad de expresión, la censura cinematográfica más cerril y oscurantista de que se tenga memoria en tiempos modernos. Durante el transcurso de una función de gala en el Teatro Colón, en honor del príncipe heredero del Japón, Onganía en persona se escandalizó por la coreografía erótica de Oscar Araiz para *Consagración de la primavera* de Stravinsky. Bajo el régimen de Onganía se prohibió de oído la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera, sobre la novela de Manuel Mujica Láinez, porque las críticas norteamericanas habían aludido a su sensualidad. También *Salvados*, la pieza de Edward Bond, fue prohibida; y lo mismo ocurrió, a raíz de una escandalizada (33) crítica publicada en el matutino *La Nación*, con *La vuelta al hogar* de Harold Pinter que puso en escena el famoso cineasta Leopoldo Torres Nilsson. (1986b: 34)



A los pocos meses que *The boys in the band* se había estrenado en su versión fílmica estadounidense, su versión teatral se ofreció en una sala porteña bajo el nombre de *Extraño clan*. G. R., autor de la crítica que apareció en el semanario *Siete Días Ilustrados* resumía el argumento de este modo:

A una fiesta de cumpleaños celebrada por un grupo de homosexuales llega un heterosexual, que es cuestionado y que, a su vez, cuestiona al personaje central de la pieza. (...) es, en gran medida, un drama sobre la identidad, sobre la conflictuada condición homosexual que desgarró al personaje protagónico. (...) Con un sentido religioso el autor transforma la homosexualidad del personaje en un difícil aprendizaje que, a través de la total humillación y del dolor, conducen a la salvación. (1970)

El estreno ocurrió el viernes 24 de abril en el teatro Odeón y fue prohibida el domingo 26. Este crítico calificó de *temible* a la traducción de Manuel Barberá y de *opaca* a la puesta de Román Viñoly Barreto; así como calificó la interpretación de varios de los actores de *ineficaz*. A pesar de todos sus calificativos el autor sostuvo que “la pieza de Crowley logró llegar a la platea con una fuerza que muchas veces consigue superar sus defectos de construcción dramática”. Sobre el particular de la prohibición el crítico de *Siete Días Ilustrados* reconoce que

nada en la pieza parecería justificar tan sorprendente medida ya que además no es la primera producción en torno a la homosexualidad presentada en Buenos Aires. Tal vez el desusado despliegue publicitario creó en torno de *Extraño Clan* un clima sensacionalista que en nada puede vincularse a lo que sucede en el escenario. (1970)

Si el titular de la nota antedicha sólo remitía al título de la obra traducida, el suplemento de el diario *La Nación* sentencia de modo claro en sus encabezados que “La pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón” (1970: 3). Y da cuenta de que:

La Intendencia Municipal dio a conocer un decreto por el que, conforme a lo dictaminado por su Secretaría de Cultura, resuelve clasificar de *representación prohibida*, conforme a las reglamentaciones en vigencia, a la obra *Extraño clan* (...) y autoriza a la Inspección General para proceder a la clausura de dicha sala en el caso de que no se acate tal prohibición. (1970)



Da cuenta, además, de una charla del periodista con el productor de la obra, Leonardo Barujel, donde se cita que éste “señaló su parecer de que ella no ofende a la moral pública, aunque plantee un tema delicado que ya ha sido objeto de tratamiento en otras obras exhibidas en nuestra capital”. El crítico recuerda el caso de *Escalera* de Charles Dyer. Al contrario de la valoración de la crítica citada antes, en esta se elogia a la puesta en escena de Román Viñoly Barreto afirmando que:

es muy buena y cuenta con el concurso de un diestro grupo de actores. En primera línea se destaca la labor de Oscar Ferrigno –salvadas algunas exageraciones–, Alberto Arguibay, Héctor Pellegrini y Enrique Fava. Junto a ellos se desempeñan José María Langlais, Raúl Lavié, Gianni Lunadei, Norberto Suárez y Sebastián Vilar. (...) todos los intérpretes asumen sus difíciles personajes con discreción y buen gusto, evitando –con la única excepción de Gianni Lunadei– exageraciones a las que el carácter de aquellos se presta.

El crítico conservador Jaime Potenze ni siquiera osa decir el nombre de la obra en el título de su nota publicada el día lunes 27 en el diario *La Prensa*. En su visión, oponiéndose a la que expresó días después su colega en *Siete Días Ilustrados* es que la traducción de de Manuel Barberá es relativamente acertada ya que “ha suavizado aristas del original”. A su vez se autocita al señalar que “en nuestra edición del 10 de marzo de 1969 adelantamos algunos conceptos respecto de la misma, que ratificamos, aunque debe advertirse que el aura de escándalo que la ha rodeado perjudica su apreciación.” Para Potenze el drama “se convierte en una indagación acerca de una manera de ser que participa de la patología, pero sobre la que sería arriesgado formular juicios morales, por lo menos en profundidad”. No enuncia juicio moral para él cuando califica de *patología* a una expresión de la sexualidad disidente. Por esto mismo es clave lo que resalta de la obra al señalar:

Quizás la frase clave de la obra sea la que dice uno de los personajes al final “Muéstrenme un homosexual feliz, y yo les mostraré un cadáver alegre”, que debe colocarse en contexto con otra que atribuye a la desviación su carácter triste y patético, pero al mismo tiempo incurable. Lógicamente, no es misión de la crítica específicamente dramática discutir las opiniones de los autores, sobre todo cuando se trata de materias espinosas abiertas al debate de la apreciación técnica.



Dice que la versión argentina no tuvo en cuenta las indicaciones del autor cuando describe a los personajes (que todos son muy jóvenes, que el cowboy es *demasiado bonito*, Larry *extremadamente apuesto*, Harold tiene un *rostro semita poco común*)

(...) podría alabarse su audacia, que de ninguna manera es apología como en el caso de *Schocking* (...) sino que está teñida de cariño y comprensión por sus criaturas.

La dirección de Román Viñoly Barreto es opaca, porque si bien cuidó el tono sobrio y mesurado donde alguien menos alerta habría caído en la exageración, no dio al diálogo el ritmo vivaz que correspondía ni marcó con firmeza a los personajes, que debieron componer sus partes sin el apoyo requerido. Sin embargo, es ésta la mejor puesta de Viñoly Barreto desde *El Precio*, lo que satisface mencionar. Entre los intérpretes descollaron Oscar Ferrigno⁴, Enrique Fava y Gianni Lunadei⁵ (...) Cabe advertir que la noche del estreno el tono de los intérpretes fue excesivamente bajo y que no siempre la dicción llegó con claridad. La escenografía de Eduardo Corrado no es todo lo elegante que pide el texto, pero puede ser calificada de discreta.

Conclusiones

Creemos que la identificación con las víctimas, que se repite en una y otra textualidad, se convirtió, en sendos procesos, en un llamado de atención para las autoridades.

Así como lo señala Avellaneda, se evidencia en estos casos la falta de una unidad de criterio en la censura (*Extraño Clan* convive con textualidades que visualizaban disidencias semejantes sin que fuesen censuradas). Por otra parte, apoyándonos en lo afirmado por Trerotola, creemos cierto el hecho de que la homofobia que se activa por la escenificación de la homofilia, más allá de que esta se presentada de modo trágico en los albores del siglo XX, o bien, escenificada

⁴ En esto coincide *La Nación* al señalar que Michael, el dueño de casa, está “muy bien interpretado por Oscar Ferrigno”.

⁵ Contrariamente a esta idea, la nota de G.R. arriba citaba señalaba lo siguiente:

(...) La idoneidad de Ferrigno se vio afectada por graves problemas vocales, pero junto con Enrique Fava y Alberto Argibay, registró una actuación marcada por el decoro profesional; Gianni Lunadei, es un personaje con ribetes de machietta marcó los mejores niveles interpretativos en tanto el resto poco y nada tiene que ver con el patetismo de la obra. (1970)



como una imposibilidad para la felicidad personal. En ambos momentos históricos la censura no se acata de manera silenciosa, hay reclamos, protestas y señalamientos de la arbitrariedad de las medidas adoptadas aunque no en el sentido de denunciar el carácter homófobo y/o transfóbico de las mismas.

Lo que se hace visible de la disidencia sexual es discreto. La prohibición convive con una fuerte visibilidad en la década del sesenta pero ésta es modesta al mismo tiempo que invisibilizadora de muchas otras identidades no heteronormativas que quedarían por muchos años más ocultadas/silenciadas/impensadas. Las prohibiciones acotaban la visibilidad construyendo esta discreción.

Bibliografía

Alsina Thevenet, Homero (1972). *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora.

Avellaneda, Andrés (1986a). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S.A.

Avellaneda, Andrés (1986b). "La ética de la entrepierna: Control censorio y cultura en la Argentina". *Hispamerica. Revista de Literatura*. Año XV, N°43: 29-44.

Buch, Esteban (2003). *The Bomarzo affair. Ópera, perversion y dictadura*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Cosentino, Olga (2000). "Yo siempre trabajo desde la verdad. Entrevista con Helena Trittek, directora de *El Pobre Hombre*". *Revista Teatro* 60, julio. Buenos Aires. Teatro San Martín: 30:41.

Geirola, Gustavo (1995). "Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo". *Latin American Theatre Review* 28.2, Lawrence: University of Kansas.

González Castillo, J. (1914). *Los invertidos*. Bs. As.

Graham-Jones, Jean (2001). "Broken Pencils and Coruching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre". *Theatre Journal*, 53.4, diciembre. The John Kopkins University Press: 595-605.

Ordaz, Luis (2000). "José González Castillo. Un rayo que no cesa". *Revista Teatro*. Año XXI, N° 60 (2000, Julio). Buenos Aires. Teatro San Martín: 14-15



Pelletieri, Osvaldo (1991). "Un reencuentro necesario. José González Castillo entre 'lo popular' y 'lo culto'". *Revista Teatro 2*. Año 1, N°1. Buenos Aires. Teatro Municipal San Martín.

Preciado, Beatriz (2008). *Testo Yonqui*. Madrid. Espasa Calpe.

Salinas Hernández, H. M. (2010). *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*. México D. F. Eón.

Trerotola, Diego (En línea). *Transgénero criollo*. 18 de marzo de 2011, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1896-2011-03-19.html>.

Wittig, Monica (2006). *El Pensamiento Heterosexual y Otros Ensayos*. Madrid. EGALES.

Fuentes

Potenze, Jaime. "Dos obras teatrales muy dispares en el off-Broadway". *La Prensa*. Buenos Aires. 10 de marzo de 1969: 12.

Potenze, Jaime. "Estrenóse en el Odeón una pieza norteamericana". *La Prensa*. Buenos Aires. 27 de abril de 1970.

R. G. "Extraño clan". *Siete Días Ilustrados*. Buenos Aires. 4 de mayo de 1970.

"La pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón". *La Nación*. Buenos Aires. 27 de abril de 1970: 3.