

Siglo de Oro Trans, de Gonzalo Demaría, reescritura de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina



Mónica Duarte y Liliana López

Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA

Siglo de Oro Trans, versión libre de *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Gonzalo Demaría, es la reescritura en clave paródica de una obra de Tirso de Molina de 1615. La pieza pone al travestismo en escena interpelando la heterosexualidad. Fue escrita por un sacerdote en el siglo XVII condenado a destierros, al parecer, por sus comedias profanas. ¿Qué profanaban? ¿Una concepción de la sexualidad? Valiéndose de un registro paródico, Demaría reescribe la comedia de enredos con un prólogo donde se plantean los temas de la obra y la diferencia con la obra fuente. En primer lugar, elegimos algunos tópicos característicos de la escritura tirsiana para observar similitudes y diferencias con la obra fuente. Luego, desde la mirada del psicoanálisis, reflexionamos sobre la función anticipatoria del arte.

Las primeras preguntas que aparecen son: ¿Cómo se reescribe un clásico de más de 400 años? Y, además: ¿Por qué un autor contemporáneo trae a escena textos, temas y formas utilizadas hace tanto tiempo? En ese sentido, nuestro autor plantea: “Esta reescritura irreverente de *Don Gil de las Calzas Verdes*, este *Siglo de Oro Trans*, es, creo, un trasplante criollo y revitalizador del viejo árbol hispano”.

Gonzalo Demaría es un dramaturgo que tiene en su biografía de artista una vocación por indagar en textos del pasado, ya sea en cuestiones genealógicas e históricas, o en formas y estilos escriturales de otras épocas. Entre sus obras encontramos dos que fueron escritas íntegramente en versos del Siglo de Oro Español: *Tarascones* y *La reina del Pabellón*. En tanto que sus otras obras, *Happyland*, *Deshonrada*, y *El diario del Peludo* dialogan con la historia reciente. En el caso de *El cordero de ojos azules*, el autor nos cuenta que el germen surge del relato familiar, ya que su tatarabuela murió de fiebre amarilla en 1871.

Demaría tiene una exitosa trayectoria en relación a las reescrituras. Adaptó para la escena nacional los musicales *Chicago*, *Zorba* y *Cabaret*. Sin embargo, en el caso de *Siglo de Oro Trans* hay detalles particulares que merecen destacarse y que diferencian la versión de otras adaptaciones o reescrituras.

Don Gil de las Calzas Verdes, de Tirso de Molina, es una comedia de enredos escrita en verso, donde el autor, como en muchas de sus obras, recurre al travestismo para poner en escena el equívoco y el teatro dentro del teatro. Demaría conserva la misma versificación de la obra fuente, pero pone atención en acercar el verso barroco al español porteño. Asimismo, conserva la sátira sexual y los planteos filosóficos y metafísicos

del poeta mercedario. Pero en cambio, plantea una distancia conceptual con relación a la obra precedente, poniendo el eje en la interpelación al esquema binario.

De comedia de enredos a sainete

La comedia de enredos de tres actos se transforma en un sainete con un prólogo y un acto. Consultado el autor acerca de este pasaje nos explica que se trata de una exigencia de la rima (el monólogo que lo incluye es un romance con rima en e-e) y que la palabra “sainete” es “una degradación en relación con la comedia grande, la de Tirso, y ayuda de entrada a bajar expectativas. Es un viejo recurso retórico, el del prólogo donde el autor se disculpa por sus torpezas”. (G. Demaría, entrevista por mail, 19 de junio, 2020).

El texto comienza con un lipograma de veinte versos en un juego de artificio muy propio de Demaría, recitado a público, donde se plantean los temas de la obra y la diferencia con la del poeta español, en un registro paródico elegido para la reescritura de toda la obra.

Dice el prólogo:

Esta comedia de enredos / -convertida aquí en sainete- / Exige doble atención,
/ Porque a la obra precedente/ (con su trama de travestis) / Se agrega que los
papeles / No se juegan como ayer / Con dos sexos excluyentes... Por último este
consejo: / Que la trama no lo enrede / Ni lo confundan los géneros / Porque hay
uno solamente: / Humano. ¡Goce esta fiesta!

Demaría se apoya en el gesto paródico en su reescritura para acercar el texto a los espectadores de hoy, en un doble juego de burla y homenaje. Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* define:

Parodia: Obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos... La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida de ironía. Siendo a la vez cita y creación original, mantiene con el pre-texto estrechas relaciones intertextuales... La parodia de una obra no es únicamente una técnica cómica. Instaure un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original. (Pavis, 2008: 328)

Demaría nos recuerda que Tirso de Molina era cura. En sus comedias de enredo se especializó en el travestismo, en particular, en la mujer disfrazada de hombre. En esta obra multiplica los cambios de sexo e identidades hasta la proeza, y: “cuando se pensaba que ya no se podía apretar más la tuerca”, Pablo Maritano –el director– le propone: “una reinterpretación de la obra donde los sexos de los personajes verdaderamente se intercambien y, en otro juego de espejos barroco, sus intérpretes no se elijan con el criterio de un *casting* convencional”. Para Maritano: “El género es una construcción tan ficcional como un personaje barroco”. Es así, que pudimos ver por primera vez en un teatro oficial una puesta maravillosa con un excelente elenco conformado por personas trans.

En *Siglo de Oro Trans* Demaría reduce la cantidad de versos y utiliza la misma versificación del original y el estilo de las didascalias: hay octosílabos en redondillas y romances, quintillas y versos endecasílabos sueltos y pareados. La edición publicada

en 1635 presenta, al principio de cada acto, la relación de personajes que intervienen y lo mismo ocurre en la versión contemporánea.

Demaría también es historiador, y su pasión por el conocimiento lo lleva a investigar en la genealogía. Nos cuenta cuánto de Don Gil / Doña Juana, tenemos los argentinos recordándonos entre otras historias:

El primer habitante español (léase europeo, léase “blanco”) del Río de la Plata es la mítica Pancha revelada por Diego Recalde en un documental reciente, La trans de la patria. Se trata de Francisco del Puerto, grumete de la expedición de Solís. Mientras que Solís fue comido por los aborígenes, al jovencito Francisco se le perdonó la vida al ser confundido con una mujer. También Juan José Saer lo poetizó en su novela *El entenado*. Si esta hipótesis fuera cierta, el primer habitante europeo del actual territorio argentino fue una travesti. (Demaría, 2019).

La ciudad como escenario

Doña Juana, disfrazada de Don Gil, sale de Valladolid hacia Madrid en busca de su amado. Tirso hace referencia a los lugares reconocidos por su público con guiños humorísticos. Nuestro autor no evade las ciudades españolas, pero ancla su obra en la Buenos Aires de hoy, recuperando códigos similares que comparte con sus espectadores.

En la comedia urbana la ciudad es el marco de las acciones dramáticas y se propone como macrocosmos exhibiendo: “una espacialidad fuertemente codificada, concentrada en núcleos significativos: la casa, la calle, el jardín, la posada, la iglesia, por donde se puede seguir el derrotero de los personajes” (Pagnota, 2005: 245).

En este trabajo nos hemos formulado preguntas desde el concepto de “territorialidad”, tal como lo define Jorge Dubatti, pues nos resulta de utilidad para pensar los ejes elegidos en la reescritura.

La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Se distinguen dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica y la corporal. La territorialidad comparatista es concebida como espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización (procesos de subjetivación), desterritorialización y la re-territorialización. (Dubatti, 2020: 369).

Los estudiosos de Tirso de Molina han puesto el foco, precisamente, en detalles que surgen de un espacio subjetivado, sus personajes se desenvuelven en un entorno reconocido por los espectadores y reflejan prácticas sociales y representaciones simbólicas de la época. Esas marcas territoriales son interpretadas y “traducidas” por Gonzalo Demaría al espacio de nuestra ciudad, con lo propio de nuestro siglo, deslizando en esos detalles el gesto paródico con el que reescribe.

En los primeros versos se mencionan los ríos Manzanares, Espolón y Esgueva que, a modo de cloaca, arrastraba inmundicias de Valladolid, y que el autor compara con la inquisición. En su versión, Demaría se refiere al Riachuelo, lindante con el teatro de La Ribera donde se estrenó la obra. La alusión al hedor y a la suciedad del río genera la complicidad del espectador porteño. Del mismo modo, en siglo XVII, la audiencia disfrutaba del reconocimiento de sus ciudades. Transcribimos los versos de Tirso de Molina (a la izquierda) y a continuación los de la reescritura, para observar las similitudes y diferencias señaladas:

Quintana: Puertas del campo Espolón	Quintana: Eso si es que no estoy lelo,
puentes, galeras, Esgueva	porque al cruzar aquel puente
por todo aquello que lleva,	creí oler la corriente
por ser como inquisición.	del podrido Riachuelo.

Otra referencia al lugar son Vallecas, que Demaría transforma en Versalles: “Mejor andate a Versalles / (no el de Francia, el de aquí)”. Y más adelante Morón, en lugar de Alcorcón, donde se mantiene también el guiño que caracteriza toda la reescritura.

La lengua que utiliza Tirso se corresponde con el espectador de su tiempo, una sociedad media, semi-ilustrada. Encontramos en sus comedias “una lengua integradora”, con mezcla de términos banqueros (libranza, cambio, dita, interés), referencias al santo oficio, a dioses de la mitología (Aquiles, Baco, Adonis, Argos), personajes de la historia (Lucrecia), de la literatura (Malgesí, Partinuples, Merlín, Lazarillo) y del folclore (Pedro de Urdemales, Cañamar). El investigador y editor de su obra Alonso Zamora Vicente señala:

La coincidencia en idénticos planos conversacionales de nombres de tan dispar origen desempeña una función totalizadora; cada parcela de público se siente representada, en el problema que en las tablas se debate y, a la vez, se siente atendida por el autor. (Vicente, 1993: 34).

Demaría elimina muchas de esas referencias que para el público de hoy no serían apreciables, mantiene en cambio las que son significantes en la trama aprovechando esos rasgos para deslizar su reescritura paródica. El espectador/lector disfruta del juego elegido, que burla y rinde homenaje acercando el texto barroco a nuestra época.

D. Juana: Llegó, descalzado el guante, D. Juana: Llegó, sacándose el guante,

una mano de marfil	Con su mano de marfil
a tenerme de su mano.	A tenerme de la mía...
¡Qué bien me tuvo!, ¡ay de mí!	¡Qué bien me tuvo! ¡Ay de mí!
Y diciéndome: “Señora	Y diciéndome: “Señora
tened, que no es bien que así	tened, que no es bien que así
imite al querub soberbio	imite al querub soberbio
cayendo, tal serafín”.	cayendo tal serafín”.
	Quintana: ¿Y eso?
	D. Juana: Es lo que me dijo
	(yo tampoco lo entendí).

Es conocida la afición de Tirso por crear palabras nuevas, representativas de situaciones, burlas, alusiones. En *Don Gil...* encontramos “bigotismo”, “hembrimacho”, “guada” (conjunto de giles). “En todos estos casos de solapada burla o crítica, podemos

hablar, sin gran esfuerzo, de una ironía comprensiva, exculpadora, vecina del ademan cervantino” (Vicente, 1993: 36).

Algunos especialistas los han calificado de “ocasionalismos”, pues son palabras que no se incorporaron al idioma, cosa que no ocurrió, por ejemplo, con “gilada”, que aparece en el verso 3058 y forma parte de nuestra lengua en el Río de la Plata.

En la obra de Demaría leemos, en ese sentido: “hembrivarón” y “gilote”.

“La lengua literaria de la época, así como la hablada suprimía la “c” la “p” y la “g” ante consonante: efeto, conceto, indino” (Molina, 1996: 87). Este rasgo de época es aprovechado en la parodia desviando el sentido hacia la comicidad.

También hay cita y homenaje en los juegos de palabras. Podemos decir una “astracanada”¹, ya que consultado el autor acerca de la parodia nos confirma:

En cuanto a la parodia, toda la obra lo es. Quiero decir, en el sentido técnico de “parodia”. Acuso aquí influencia de Pedro Muñoz Seca, el autor de *La venganza de Don Mendo*, y gran parodista español. De él y de toda una tradición de autores españoles del último cuarto del siglo XIX (Arderius, Granés) imitados por los argentinos de la época de gloria del género chico en Buenos Aires (Bayón Herrera, Pelay, etc) deriva el uso y abuso de anacronismos y neologismos. (G. Demaría, entrevista por mail, 19 de junio, 2020).

El desplazamiento por el significantes es un rasgo de la poética de nuestro dramaturgo. Observemos cómo en el prólogo juega con el verde del título y las palabras con “e” para el lipograma. En la obra del mercedario, el criado “no pronuncia chistes sucios, chocarrerías equivocadas o de sal gorda” (Vicente, 1993: 44), en cambio sí ocurre en la versión, y se anticipa precisamente en el lipograma del prólogo: “El presente, en vez, clemente / merece que le revele / que este célebre best-seller / es verde, rebelde, hereje”.

El criado Caramanchel cuenta las relaciones que tuvo con sus amos, en un registro satírico hacia las profesiones de la época. Por ejemplo, la crítica al médico ignorante era lugar común en los clásicos del Siglo de Oro. Demaría reescribe manteniendo el tono satírico, pero actualizando las quejas del criado a cuestiones de abuso sexual como la pedofilia de los curas. Nuevamente la reescritura estalla en un chiste verde con un anclaje de mucha actualidad y fidelidad, a la vez, al humor satírico de la escritura del original. Se transcriben versos donde el criado cuenta sus peripecias con sus amos:

D. Juana: ¿Qué tantos habéis tenido? a pan y agua	Caramanchel: Me tuvo el cura
Caramanchel: Muchos, pero más inormes	mientras fui su monaguillo
que Lazarillo de Tormes	Y por la noche –el muy pillo-
Un mes serví no cumplido	Me hacía vestir de enagua.
a un médico muy barbado,	Peor fue hacer de cadete

¹ La astracanada o astracán es un subgénero teatral que explota el uso del retruécano y de situaciones disparatadas, a las que se supeditan los personajes y la acción, haciendo uso de juegos toscos de palabras, nombres propios que dan lugar al equívoco y al chiste, donde lo que importa es hacer reír incluso a costa de la verosimilitud. Muñoz Seca fue un cultor del género, en sus obras parodia el teatro clásico español del Siglo de Oro

..., de ese arquitecto toscano:
 muchos libros poca ciencia le llevaba el portaplano
 Por mil causas: la primera, enroscado en el ojete.
 porque con cuatro aforismos, ...
 dos textos, tres silogismos, Le pedí a San Cayetano,
 curaba una calle entera. en mi desesperación,
 que me mandara un patrón
 que no me rompiese el ano.

Cuando el criado habla de Don Gil, nuestro autor elige, al igual que el autor clásico, las reiteraciones en torno a la apariencia femenina, la falta de barba y de apellido.

Caramanchel: Capón sois hasta el nombre el documento	Caramanchel: Castrado hasta
pues si en ello se repara	no tiene barba en la cara
las barbas son en la cara	y, como si algo faltara,
lo mismo que el sobrenombre.	ni un acta de nacimiento!

Perspectiva de género

Tirso en su comedia hace una crítica al matrimonio entre mayorazgos² y un cuestionamiento a los estándares sexuales. En *Siglo de Oro Trans* hay una intención, declarada en el prólogo, de interpelar el sistema binario. En la reescritura, el personaje de Don Pedro cambia por el de Doña Ana –decisión del director– quien en una de las últimas escenas dice:

D. Inés: Ese plural no me aplica
 serás vos la desgraciada,
 que yo salgo de este enredo
 con un hétero casada.
 D. Ana: Para hétero estoy yo,
 padre y madre no lesbiana.

² Institución que hacía al primogénito heredero de los bienes paternos, en perjuicio de los otros hijos, costumbre que iba poniendo en unas pocas manos la riqueza del país.

En el mismo sentido, el personaje de Juana hace una síntesis poética del planteo de las obras con perspectiva de género, con versos casi idénticos en ambas piezas:

D. Juana: (Ya esta boba está en la trampa. D. Juana: Cayó la tonta en la trampa
 ya soy hombre, ya mujer ya soy hombre, ya mujer
 ya Don Gil, ya doña Elvira: ya Don Gil, ya doña Elvira:
 quien ama, ¿qué no ha de ser? quien ama, ¿qué no ha de ser?

Las canciones Álamos del soto, o Molinero sois, amor, y sois moledor, de la obra original, estaban en boca de todos, cumplían también la función de unir los diferentes estratos sociales. En la versión de Demaría hay dos nuevas canciones escritas por nuestro autor donde se diferencia de la obra original y desarrolla en un registro humorístico la cuestión genérica planteada en el prólogo:

En *El Madrigal de la hembrivarón*, además hace un juego lingüístico con los nombres:

Juan quiere a María / pero ella ni lo ve / pues María quien diría / María ama a José.
 / José mismo no la mira / porque tiene otro plan, / otro ser por quien suspira: /
 José lo quiere a Juan. / salvo que hagan trío/ no hay otra solución / más que unir
 a dos del lío / en una hembrivarón. / Saca Juan por lotería/ el amor o un puntapié
 / según si es José María / o bien María José.

Mientras Tirso satiriza el casamiento arreglado de acuerdo con intereses sociales y económicos, los personajes en la reescritura convocan a Santa Liberada para correrse del paradigma patriarcal. Doña Juana vestida de Don Gil lo anticipa en la escena del huerto dispuesta a desbaratar el plan de su ingrato amado:

“Dichosa he sido en descubrir tan presto / la casa, los amores y el enredo. / No lo lograrán: tengo de mi parte / a vos, Santa Liberada³, estandarte / de nosotras, hembras de pelo en teta”.

La perspectiva de género que atraviesa toda la obra estalla en la otra canción escrita por Demaría: el Villancico que invoca a la Santa barbada.

“Permitan este intermedio / para honrar a la patrona / de toda aquella persona / que sufre del hombre asedio. / Es la santa milagrosa / a quien le salió una barba/ para ahuyentar a una larva/ que pretendía su cosa...” Y el estribillo: “No quiero casar/ y ser mal casada. / Por esta razón / rezo mi oración: ¡Santa Liberada, / haceme barbada!”.

Nuevamente aparece la cita a la época, pues hay que señalar, que la mujer barbuda era un tópico del Siglo de Oro. Brígida del Río fue una famosa barbuda del siglo XVI, mencionada en sus obras por Francisco de Quevedo y Jerónimo de Alcalá. En la barbuda de Peñaranda, pintura de Juan Sánchez Cotán, resulta difícil determinar su género, debido justamente a esa cualidad.

³ Santa Liberada pertenece a una leyenda del siglo VII. Se trata de una barbada patrona de las mujeres mal casadas y única santa crucificada. La muchacha había sido prometida en matrimonio al rey moro de Sicilia. Para evitarlo hizo voto de castidad, rezando para que Dios la convierta en un ser horrible y repulsivo. La desnutrición y el desequilibrio hormonal hicieron crecer vello en su rostro y cuerpo. El rey moro al ver su fealdad deshizo el acuerdo matrimonial y su padre la acusó de herejía y la mandó crucificar.

¿Qué mejor manera de acercarse al clásico? Parodia de género, de rasgos de autor, homenaje y burla. Gonzalo Demaría lee en los textos del pasado su propio tiempo, su versión dialoga con la del siglo XVII y así como el *Don Gil...* de Tirso termina con las parejas heterosexuales formadas, nuestro autor encuentra en el giro poético de las palabras la perspectiva de género que plantea la obra.

Sexualidad y función anticipatoria del Arte

El sacerdote Fray Gabriel Téllez nacido en Madrid, en 1579 o Tirso de Molina, dramaturgo español fallecido en 1648, fue condenado a destierros y confinamientos, al parecer por sus comedias profanas. ¿Qué profanaban sus comedias de enredo? ¿Una concepción de la sexualidad? Tanto Freud como Lacan hacen referencia a la función anticipatoria del arte, aquella potencia de la obra de arte y de la sublimación del artista que tantas veces anticipa –sin saberlo– lo que la sociedad y la época desconocen: Esto, en al menos dos sentidos de la palabra: aquello que aún ignoran y aquello de lo que no se puede hablar. Lacan en su escrito *Homenaje a Marguerite Duras* nos relata cómo en *El rapto de Lol V Stein*, la autora adelanta sin saber lo que él enseña en su Seminario. Virtud de la escritora, valor de la literatura.

La comedia de enredos de Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*, en su versión en sainete de Gonzalo Demaría como *Siglo de Oro Trans* ponen en juego un género literario en verso de tono jocoso, cómico o satírico que implica un recurso para transmitir una posición en la que algo se denuncia, se critica agudamente con distintos fines, a veces morales, lúdicos o explicitados.

En su artículo *El Humor* Sigmund Freud nos dice que el humor es uno de los procedimientos privilegiados de los que el sujeto dispone para vérselas con el sufrimiento. También sabemos que junto al chiste –una de las formaciones del inconsciente como el lapsus, el fallido y el sueño– son medios para que quede dicho algo que el Yo nunca diría, algo que no se puede decir o que cuesta escuchar.

Don Gil de las calzas verdes, estrenada en 1615 y publicada en 1635, pone al travestismo en escena en el siglo XVII e interpela la heterosexualidad.

Tendremos que esperar a fines del siglo XIX y principios del siglo XX para que con el descubrimiento del inconsciente Freud teorice una concepción de la sexualidad que pone en jaque cualquier heteronormatividad y subordinación del sexo a la reproducción. La indagación freudiana de la sexualidad delimita un campo donde el sexo queda aislado del saber. En sus *Tres Ensayos para una Teoría Sexual*, Freud nos recuerda, en 1905, que hay algo bien enigmático: no hay saber unido al sexo. La sexualidad tiene como característica ser polimorfa, lo cual la coloca a distancia de cualquier esquema binario. La bisexualidad plantearía que masculinidad y femineidad se interpenetran pasando por una variedad de combinaciones intermedias.

El concepto de pulsión, que tenemos que distinguir de instinto, tiene como característica la labilidad de eso que la liga al objeto. No hay una relación de determinación de la pulsión a un objeto dado ni adecuado ni natural, por lo tanto, no hay evolución hacia una sexualidad adulta, normal, heterosexual y monogámica.

Para toda pulsión el objeto es contingente, es decir cualquiera, sin determinación previa. Con este movimiento Freud deslocaliza de entrada la heterosexualidad y por lo tanto la heteronormatividad. La innovación lacaniana de las fórmulas de la sexuación despliega un tratamiento lógico del fundamento real de la diferencia sexual. Según esa

lógica se diferencian dos modalidades de goce que si bien son nombrados masculino y femenino preferimos otra denominación usada que es: todo fálico y no-todo fálico.

Cada vez que el sujeto tiene que vérselas con lo que atañe al goce, tiene que vérselas con la existencia del lenguaje, la inmersión en él del viviente y la función fálica. No hay sujeto sin referencia fálica, es referencia universal para todo ser hablante. Cada existente, hablante, tropieza, falla de manera particular a la universal función fálica y así se funda como sujeto singular, es decir sexuado. Y no importa el sexo anatómico biológico que porte quien pueda ubicarse en cualquiera de las posiciones de goce. Los dos lados de las fórmulas no son simétricos y mucho menos complementarios, por eso es dicho no hay relación sexual.

Para el psicoanálisis la diferencia de los sexos no es un dato de entrada. La asunción de una posición sexuada se construye a través de una historia singular. La hipótesis del sujeto dividido, del inconsciente, se aleja de la teoría de un sujeto ya marcado por una identidad sexual de base. El gesto inicial de Freud no sólo pone en cuestión la moral sexual de su época, sino que construye una teoría que demuestra la inexactitud de una concepción de la sexualidad hetero y normativa al servicio de la reproducción. Tirso de Molina ya lo había demostrado: Doña Juana puede ser Don Gil que puede ser Doña Elvira.

Para entender este estatuto de la sexualidad es necesario tener en cuenta una operación fundamental: diferenciar sexualidad de genitalidad. Ello es condición necesaria para observar la existencia de la sexualidad infantil, parcial y polimorfa.

Hay un núcleo fundamental a considerar: el encuentro con la propia sexualidad es siempre traumático, siempre a destiempo. La sexualidad infantil se produce en tiempos en los que el niño no dispone de elementos simbólicos que le permiten abordar las sensaciones de excitabilidad que se manifiestan en su cuerpo. De esto dan testimonio las teorías sexuales infantiles, el niño no cuenta con un saber sobre la diferencia de los sexos. Más aún ¿no será un malentendido ampliamente difundido confundir falo con pene o con poder?

Dado que Freud advierte tanto que el niño carece de representación de la diferencia de los sexos como que la sexualidad siempre es traumática, a destiempo. Y si siempre hay desencuentro ¿no podríamos afirmar entonces que no hay sexualidad correcta ni tampoco cuerpo correcto?

Quizás por ello generan tantos problemas las expresiones “deseo equivocado”, “deseo que no se corresponde al cuerpo”, “no tener o no estar en el cuerpo correcto”. ¿Es que acaso alguien lo está? ¿Quién sí lo tiene? Tal vez lo que sí hay, reforzado en algunos discursos como el religioso o el sanitarista, es una ilusión: la ilusión de un objeto “adecuado” y de una complementariedad que aspira a la completud.

La obra de Tirso de Molina y la versión de Gonzalo Demaría hacen estallar esta ilusión, con las herramientas del arte, con su enorme potencia simbólica y poética. La artista, actriz, Payuca del Pueblo, hablando de su actuación en *Siglo de Oro Trans* en una reunión por Zoom durante el aislamiento, refería que la construcción de su personaje estaba lejos de la acentuación de estereotipos. En cambio, fluía y basculaba, modulando y deslizándose entre distintas energías, tonos, y asistida por un vestuario que narraba los virajes. Encontramos que esto toca la cuerda que la obra resalta al subrayar la belleza que genera la diversidad. Un personaje lo expresa así: “La hermosura del mundo es tanto mayor cuanto es la naturaleza más variada en él. Yo quiero ser cambiante porque espero tener más belleza”.

En un contrapunto hallamos al personaje de Caramanchel, en una magnífica actuación de Ariel Pérez de María, cuyos prejuicios y rigidez le impiden entender, está desconcertado ante la diversidad de semblantes. ¿Será parte del juego de espejos barroco en esta obra y su versión que pone en jaque al patriarcado, la cultura burguesa, la iglesia?

Una última reflexión. La apuesta de Tirso de Molina aparece acentuada en la versión de Gonzalo Demaría y en la puesta de Pablo Maritano, y encuentra un eco muy promisorio en el hecho de que un teatro oficial convoque a un elenco con artistas trans. Hay derechos relativos a la expresión de la diversidad sexual. Es preciso el respeto por la condición de sujetos y ciudadanos sexuales, pero para hablar de sujetos de derechos sexuales sin distinción de sexo o género es necesario que exista igualdad jurídica. Tal igualdad jurídica no implica igualdad de posiciones subjetivas. Los sujetos desiguales *per se*, han de ser iguales ante la ley. Eso implica el ejercicio de derechos a la educación, a la salud, al trabajo, a circular libremente, al reconocimiento de la identidad de género en hospitales, prisiones, teatros, etc.

Es la sexualidad, que no es fija ni natural, la que siempre toma la palabra y nos interpela como sujetos para que seamos capaces de reconocer y escuchar que cada persona es un ser distinto y singular, único entre otros.

📖 Bibliografía

- » Alonso Zamora, V. (1993). „Introducción biográfica y crítica“. En T. d. Molina, Don Gil de las calzas verdes. Madrid: Castalia.
- » Demaría, G. (2019). „Trans-plantar: La receta de Tirso“ Complejo teatral Buenos Aires - Siglo de Oro Trans. Recuperado de <https://complejoteatral.gob.ar/nota/trans-plantar-la-receta-de-tirso>, el 19 de julio de 2020.
- » Dubatti, J. (2020). „Teatro y territorialidad“, Conferencia Magistral I Jornada Ateneo TECC. En A.A.V.V., *Articulaciones interdisciplinarias y socio territoriales* (págs. 369-404). Tandil: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- » Freud, S. (1973). *Tres ensayos para una teoría sexual*. En S. Freud, *Obras Completas Tomo II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Lacan, J. (1998). „Homenaje a Marguerite Duras“. En *Intervenciones y textos*. Buenos Aires: Manantial.
- » Pagnota, C. J. (2005). „Espacio e ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso de Molina“. En A.A.V.V., *Estudios de Teatro Español y Novohispano* (págs. 221-255). Buenos Aires: Instituto de Filología y Literatura Hispánicas F.F.y L. - UBA.
- » Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- » Porge, E. (2015). *Le ravissement de Lacan. Marguerite Duras á la lettre*. Toulouse: Érès.

