



Travestirse en escena: el hábito que hace al monje ¹

Beatriz Trastoy
(Universidad de Buenos Aires)

Perla Zayas de Lima
(CONICET-IUNA-Buenos Aires)

El cambio de género a través del traje, complementado eventualmente por maquillajes y pelucas, recibe el nombre de *travestismo*, según el término acuñado por Magnus Hirschfeld, fundador del primer Instituto de Ciencia Sexual, en su estudio *Die Transvestiten*, publicado en 1910. Según Marjorie Garber² (1994), Hirschfeld, él mismo homosexual, organizó una biblioteca de más de veinte mil volúmenes y treinta y cinco mil imágenes fotográficas acompañadas por cuestionarios sobre el sexo dirigidos a millares de individuos, que fue destruida por durante el nazismo³.

En un estudio reciente sobre el tema, Josefina Fernández se pregunta si hay en el travestismo un tratamiento del género y, en última instancia, si la travesti⁴ tiene un género o es un “de-generado”⁵ Según declaraciones a la autora de las propias travestis, el género se impondría sobre el sexo travesti con total independencia de las evidencias corporales. En efecto, la subjetividad de la travesti se construye de acuerdo con las relaciones sociales e históricas concretas, a las que no son ajenas el rechazo, la aceptación y la confrontación. El cuerpo femenino tomado como modelo por la travesti para la transformación del propio cuerpo masculino no es el de la mujer común, sino el del estereotipo de la mujer que ejerce la prostitución, como el de la vedette tal como se presenta en el escenario y en la tapa de las revistas. A partir de este trabajo con el simulacro propio y ajeno, se plantea una relación productiva entre travestismo y teatro en la medida en que las travestis construyen su cuerpo teniendo como horizonte para sus intervenciones un cuerpo femenino que es leído con la minuciosidad de quien lee

¹ El presente trabajo es un fragmento del capítulo III. “El vestuario y el maquillaje” de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006 (de próxima aparición).

² Marjorie Garber, *Interessi truccati*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994.

³ La citada autora señala, además, que en la comunidad de travestis y transexuales, *travestismo* es un término rechazado, porque parece implicar un desorden compulsivo, mientras que se prefiere el de *cross-dresser* que supondría una libre adopción de las ropas del otro sexo y de la consiguiente elección de un estilo de vida determinado.

⁴ El uso habitual de artículo masculino para designar el sustantivo *travesti* parecería negar o desconocer la búsqueda y construida identidad femenina de aquellos individuos que se reconocen como tales.

⁵ Josefina Fernández, *Cuerpos desobedientes*, Buenos Aires, Edhasa, 2004; p. 64.



un texto dramático que debe aprender de memoria⁶. Por ello, la construcción identitaria de la travesti equivale a una suerte de puesta en escena cuya producción actoral se apoya no sólo en los cambios corporales, gracias a la aplicación de siliconas, sino también en el vestuario, maquillaje, gestos cuidadosamente ensayados, en un espacio escénico determinado (generalmente la calle), en un horario específico de función (la noche), en un texto dramático elaborado sobre los estereotipos sociales y estéticos de la prostituta y la vedette revisteril, destinados a los clientes en tanto receptores de la performance.

Travestismo y teatro

En el teatro japonés, la figura del *onnagata* ofrece varios elementos sobre los cuales reflexionar. En 1629, para proteger la moralidad pública, se prohibió oficialmente la actuación de mujeres en el kabuki; pocos años después y por las mismas razones, sólo se permitieron las representaciones de este género si actores jóvenes actuaban con el tupé o flequillo afeitado para disminuir su atractivo. La puesta en escena de papeles femeninos a cargo de actores originó el arte de los *onnagata*, que siguieron siendo parte inseparable del kabuki aún al levantarse aquella prohibición. El entrenamiento de estos artistas, iniciado desde la infancia, exige un minucioso aprendizaje: deben estudiar, copiar y asimilar los gestos de las mujeres (maquillaje, vestuario, movimientos psicología) para tener la posibilidad de representar el arquetipo platónico de la mujer. En esta cita, lo masculino (el cuerpo) coexiste con lo femenino (signos) y la mimesis.

El travestismo -cambio de género a través del vestuario, maquillaje y demás ornamentos personales -no debe confundirse con el tradicional transformismo, es decir, con el despliegue virtuosista de un comediante para encarar numerosos personajes diferentes en una misma obra teatral. Aunque existe el antecedente de una actriz italiana en época de Luis XIV, Henri Bonaventure Monnier (1799-1875) fue el primero en ofrecer transformismo desde un escenario. Su obra *La familia improvisada* (1831), en la que el propio Monnier representaba todos los personajes, alcanzó gran

⁶ Josefina Fernández, o. cit., p. 162.



celebridad⁷. Entre los transformistas modernos se destacó el célebre Leopoldo Frégoli (1867-1936), cuyas prodigiosas aptitudes miméticas alcanzaron ribetes legendarios⁸. A diferencia de sus innumerables epígonos, Frégoli, que actuó con enorme éxito en Buenos Aires y que, según algunos críticos, llegó a encarnar cien personajes en una noche, jamás cayó en lo burdo ni en lo procaz. Su técnica, el transformismo, ha sido frecuentemente empleada por los actores que encaran espectáculos unipersonales, en los que no intervienen *partenaires* ni comparsas mudas. Actualmente, el término "transformista" suele ser empleado para designar a las *drag-queens* y a los *drag-kings*, quienes, a diferencia de las travestis, usan respectivamente ropas femeninas y masculinas, opuestos a sus rasgos sexuales biológicos, que intencionalmente exhiben.

Con modalidades y objetivos diferentes, el travestismo ha sido asimismo uno de los recursos más transitados en el ámbito del music-hall. El semantismo de la figura travestida, en su mayoría hombres devenidos mujeres a través de cuidadosas estrategias de vestuario, maquillaje, gestualidad y voz, traza un amplio arco que va de la exaltación admirativa a la burda caricatura de lo femenino. Las distintas formas de glorificación, humillación y estetización del cuerpo, que pueden rastrearse en la escena argentina de las últimas décadas, operan de modo particular con la figura de la travesti, tan inquietante como desestabilizadora, ya que "el travestismo es un espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un imprevisto elemento de desorden, no solamente la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino sino la crisis de la categoría en sí"⁹.

1. El travestismo estetizante.

En los espectáculos del grupo Caviar, el travestismo es definitorio. Salvo en el caso del actor-bailarín-mimo Jean François Casanova, su director y figura central, quien habitualmente se muestra escénicamente como mujer, el travestismo de

⁷ Osvaldo Sosa Cordero, *Historia de las variedades en Buenos Aires, 1900-1925*, Buenos Aires, Corregidor, 1978.

⁸ "Tan pronto cantaba con increíble afinación en los más dispares registros -desde tiple ligera a bajo profundo- trozos de ópera, opereta, zarzuela o canciones en cualquier idioma, incluso dialectos o modismos de cada país, como realizaba la más difícil pirueta clownesca o imitaba a cualquier tipo de artista, varón o mujer, a músicos, soberanos u hombres públicos más famosos de la época" (Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*. Paris, L'Arche, 1990:117).



hombres y mujeres es alternativo. Al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, la transformación no busca provocar hilaridad entre el público sino, muy por el contrario, despertar admiración ante el virtuosismo interpretativo de actores y actrices. Caviar propone espectáculos que, desbordando los límites del music-hall, combinan la danza, la mímica, la parodia, el drama y la comedia. La riqueza pictórica de sus puestas en escenas se sustenta en un vestuario y un maquillaje que capta especialmente el mundo de las grandes estrellas, como Greta Garbo y Marlene Dietrich, aunque también incorpora en sus últimos espectáculos el de la mujer *común*. La mímesis de lo femenino se apoya en lo corporal (modo de caminar) y en lo gestual (incorporación de tics). No se emplea la voz, sino la fonomímica: lo musical contribuye a narrar.

En *Eskoria Humana* (1990) de Casanovas y Renata Schussheim, el vestuario alcanzaba nivel de perfección cuando se reconstruía la ambientación de un cabaret decadente de Centroamérica en los años 50. A la fidelidad a la época se le sumaba la buscada espectacularidad visual que caracteriza los trabajos del grupo. Basado en la parodia al radioteatro, al rock y a la publicidad, y en el homenaje a Josephine Baker, Edith Piaf, Marilyn Monroe y Mercedes Sosa, este espectáculo ofrecía continuos cambios de vestuario y pelucas que impresionaban tanto por su magnificencia como por una perfecta sincronización con la banda en off y los efectos lumínicos. El objetivo de este tipo de espectáculos es crear la ilusión de un doble borramiento: el del hombre en la imagen femenina y el del imitador en la figura imitada.

Recientemente, el grupo Caviar estrenó *Escalera* (2003) en el que, además de emplear fragmentos de films y grabaciones musicales antiguas, exploró otras modalidades del travestismo estetizante más cercanas a las *drag queens*: en poses estatuarias y con medias de seda, trusas elastizadas, enormes pelucas y maquillajes femeninos, los intérpretes exhibían sus masculinos torsos desnudos.

El travestismo en Caviar puede ser entendido como un "arte sin mensaje aparente que glorifica lo fugaz, lo perdurable, la decadencia irremediable, el melodrama"¹⁰.

2. El travestismo cuestionador.

⁹ Marjorie Garber, ob. cit., p. 21.

¹⁰ Citado en Jorge Auditore, "El gusto de Caviar", *Clarín* Revista, 27 de enero. 1991; p. 4.



Provocativamente ambiguo es, en cambio, el travestismo que Ángel Gregorio Pavlovsky desplegaba en sus espectáculos unipersonales presentados en los escenarios de Buenos Aires. Hasta en los detalles más insignificantes, todo su aspecto físico, reforzado por las marcas de género del discurso verbal y gestual, construía -a la manera de las *drag queens*- una imagen de femineidad quebrada abruptamente cuando la transparencia de la blusa dejaba ver el vello de un pecho sin senos. El travestismo tematizado en escena, al que se suma la autoproclamada homosexualidad del actor, no sólo opera como iconización de la crisis de la supuesta binaridad que organiza comportamientos y mecanismos sociales, sino también como espejo de las pulsiones reprimidas en el receptor.

En el show presentado en Buenos Aires durante 1985, denominado *La Pavlovsky*, aquellos espectadores que voluntariamente aceptaban participar del espectáculo eran vestidos con tutú y adiestrados en ciertas *pirouettes* básicas de la danza clásica. Las mujeres disfrazadas de bailarinas provocaban risa por su falta de destreza; los hombres, vestidos con las mismas ropas, resultaban en cambio grotescas parodias de una figura que las convenciones culturales consideran como quintaesencia de la femineidad. De este modo, "la Pavlovsky" -tal como el artista prefiere denominarse- deconstruía escénicamente la lectura usual (y prejuiciosa) del travestismo. Si basta apenas una invitación, una simple oportunidad para que el espectador acepte gustosamente exhibirse vestido con ropas femeninas a la siempre temida mirada de los demás, el travestismo no parece ya cuestión exclusiva de artistas, de marginales, de perversos, ni siquiera de homosexuales, tal como sanciona la doxa. Los rígidos y tranquilizadores esquemas binarios de género en los que creemos movernos se desestabilizan así de manera definitiva.

Con respecto al travestismo vinculado al ballet clásico, cabe destacar el que practica la compañía fundada por Jorge Curia, en el espectáculo *Ballet con Humor* (2003). Bailarines del Teatro Colón de Buenos Aires y del Argentino de La Plata combinan excelencia dancística y fuerte interpretación actoral para construir una parodia-homenaje que remite al mundo femenino del ballet, a partir de coreografías clásicas, tradicionales y contemporáneas. Pero en este vestir tutú y calzar zapatillas de punta no hay burla ni denigración de las bailarinas, sino por el contrario, se transita



por un ejercicio del humor que marca, según declaran sus integrantes en el programa de mano, “esa línea tan sutil que separa lo etéreo, lo mágico y lo sublime, de lo ridículo y lo grotesco”. El travestismo desestabiliza una vez más el aparente binarismo masculino-femenino al mostrar que las marcas de femineidad que el ballet clásico cristaliza en la armonía de los cuerpos níveos y etéreos erguidos en puntas de pie que, con sutiles movimientos de brazos y manos, parecen desmaterializarse en el deseo de elevación, no son más que un código transmitido y aprendido como prescripción social y cultural. Asimismo, el travestismo del espectáculo es el medio que permite ahondar en lo autorreferencial (necesidad de reconocimiento, celos, envidias, miedos, fracasos y fatigas dentro del mundo del ballet), no sólo a partir del trabajo corporal, sino también de la palabra en off de Esmeralda Agoglia, representándose a sí misma, en su rol de coréografa y maestra de baile.

En otras obras, a través del travestismo alternativo de hombres y mujeres se excede la problemática de género y se pretende reflexionar sobre cuestiones existenciales e, inclusive, sociales en sentido amplio. Tal es el caso de *Esteban y la solidumbre* (1974) de Alberto Wainer, construida en la línea del teatro del absurdo, que presentaba hombres en roles femeninos y viceversa, para mostrar la incomunicación humana, la degradación de seres y objetos, la provocación que surge de la subversión de valores y la despersonalización del individuo. De manera similar, *Siempre lloverá en algún lugar* (2001) de Manuel MacCarini cuenta la historia de dos hermanas mayores solteras, encerradas en sus casas, que se convierten en hombres (paulatinamente adquieren voz ronca y pelos en el pecho) debido a la globalización. Con un doble travestismo, dicho texto dramático propone que actores hagan de mujeres que se vuelven varones.

3. El travestismo y la parodización de los roles sociales.

Mientras que el *cross-dressing* de Humberto Tortonese y de Alejandro Urdapilleta (*Mamita querida*, 1993, entre otros), supone, junto a una cuidadosa elaboración de los lenguajes escénicos utilizados, la acérrima parodia de los roles familiares y sociales reconocibles en un contexto también identificable, el travestismo de Batato Barea, que participara con los anteriores en numerosos espectáculos hasta



su muerte en 1991, era decididamente más audaz y radicalizado. En sus espectáculos fragmentarios y polifónicos siempre excesivo, descentrado, indefinible, Batato exhibía senos de mujer y estafalarios vestuarios femeninos que él mismo elaboraba con materiales de desecho y que parodiaban las imágenes convencionalizadas del travestismo como las de la *drag queen*.

El mundo del conventillo en el que se desarrolla la historia de la pareja formada por un *caficho* y Raulito, una travesti, en *Cachafaz, tragedia bárbara en dos actos y en verso* (escrita en español por Copi en 1980, estrenada en Francia en 1993 y en Buenos Aires en 2001), remite a la tradición saineteril y al imaginario de la poética tanguera, mientras que su escritura versificada reenvía a la literatura gauchesca de la que, sin embargo, se aleja en tanto plantea situaciones propias del teatro del absurdo y del humor negro. El travestismo individual, pero también el travestismo de discursos y de roles sociales y culturales, parodia los mitos y los lugares comunes de la argentinidad acuñados por los géneros teatrales y literarios: el machismo del compadrito, la solidaridad de la gente del barrio, la madre abnegada, la rebeldía contra la autoridad.

En sus presentaciones radiales, televisivas y teatrales, Fernando Peña construye gran parte de su vasta galería de personajes sobre la base de un travestismo de alcances paródicos y autorreferenciales que subrayan y carnavalizan su explicitada condición de homosexual. En *Esquizopeña* (2000), por ejemplo, hace confluír una serie de personajes de su programa radial (marginales, violentos, corruptos, hijos de *buenas familias*) a través de los que pone en escena su propia problemática de género; entre ellos, se destacan Roberto Flores (“el puto patético que soy”), La Mega, locutor travesti uruguayo, (“la mujer que quiero ser”) y, especialmente, Milagros López, la cubana (“la vieja que vive en mí”), un personaje que Peña presenta como un enigma, pues no sólo no figura en el programa de mano, sino que lo interpreta de espaldas al público. Tras una experimentación con el discurso lingüístico en *My name is Albert with an A* (2001), íntegramente hablada en un inglés que no supera la media enseñada en la escuela secundaria, Peña retomó en *Intimidación rioplatense* (2001) y *Mugre re-editada* (2004), entre otros, la línea de los unipersonales estructurados en esquicios de personajes múltiples. Sin embargo, el travestismo como una forma de paródica exploración de lo femenino y del rol social de la mujer se intensifica en *La burlona tragedia del corpiño*



(2004), en el que Peña – inspirado en un sueño en el que veía a su madre llorando desde el cielo- interpreta distintos estereotipos femeninos: la mujer casada, la divorciada, la soltera, la virgen, la lesbiana, la drogadicta.

Con una mayor precisión referencial que la empleada en los ejemplos anteriores, el travestismo de otros espectáculos de principios del nuevo siglo se orientan asimismo a la crítica de las personalidades emblemáticas responsables del modelo neoliberal impuesto en la Argentina durante la década del menemato.

En *Enterradas...hasta acá* (2001), Mosquito Sancineto y Micky Ruffa, también autores y directores, encarnan a mujeres glamorosas y frívolas que sólo aspiran a salir en la tapa de las revistas *fashion* para mostrar sus suntuosas casas o a formar parte de las más cotizadas *top models*. Del mismo modo, *Las mucamas* (2003) de Palmira Espinosa, basada en *Las criadas* de Jean Genet, con dirección de Román Podolsky, vuelve una vez más sobre los enfrentamientos sociales del país. Cuando muere Eva Perón, las servidoras de una familia oligárquica se sienten sumidas en la indefensión y el desamparo. Interpretadas por hombres corpulentos, vestidos con guardapolvos marrones que dejan ver el ruedo desparejo de raídas enaguas y con cabellos rapados como en los hospicios o en las cárceles parecen poner en escena la amenazante bestialidad que la clase dirigente les atribuye.

4. El travestismo y los géneros populares.

De Totó a Jorge Luz, Alfredo Barbieri o Jorge Porcel, el travestismo fue asimismo un recurso habitual del actor cómico de cine, del teatro y de la televisión. Vestirse de mujer para escapar de algún peligro o bien devenir enfermeras, cosmetólogas o masajistas para aprovecharse de la ingenuidad de sus eventuales clientas fue el *gag* más reiterado. Este travestirse como gesto doloso, como transgresión de las buenas costumbres, supone una doble denigración: parodiza, por un lado, el mito de la virilidad y, por otro, reafirma cierto discurso misógino - lamentablemente aún en circulación- en el que la mujer aparece como poco inteligente, superficial y siempre propensa a ser engañada.



El travesti-vedette que desfila airoso en las *escolas do samba* o en nuestras más modestas comparsas barriales, estuvo prácticamente excluido de la revista porteña. Como ya lo señalamos, aunque deseada y admirada por su belleza física, la vedette revisteril es degradada, maltratada verbal y físicamente por el cómico durante sketches frecuentemente redundantes en manoseos y obscenidades de todo tipo. Incluir una travesti como primera figura *femenina*, ¿no hubiera comprometido, acaso, la imagen que el espectador podía tener de la masculinidad del cómico? Un riesgo que, como todos los demás, nunca estuvo dispuesto a correr la revista porteña. No obstante, en *Viva la revista en el Maipo* (1995), la travesti Cris Miró se convirtió en la figura central. Este cambio en el esquema de la revista clásica se debió a que el travestismo sexual y político era el verdadero tema del espectáculo¹¹. Desde entonces, otros espectáculos revisteriles apuestan al éxito incluyendo a travestis como figuras centrales, independientemente de la temática propuesta.

En los últimos años, los personajes gays y travestis se multiplicaron en los programas televisivos, aunque con diferentes perspectivas: en algunos casos, se trató de superar el estereotipo afeminado y ridiculizador, mostrando conflictos afectivos serios vinculados a la institucionalización del matrimonio o de la posible paternidad de la pareja homosexual; en otros casos, se los frivolizó al presentarlos en tono de comedia, bajo la apariencia de una supuesta tolerancia, que aún dista mucho de la verdadera aceptación social.

5. El travestismo tematizado.

En el teatro, con el antecedente de la Princesa de Borbón -el *cross-dresser* de *Los invertidos* de González Castillo, cuya audacia para 1914 no deja de sorprender- el personaje travestido reapareció con frecuencia en nuestra escena. En *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile, el padre del joven minusválido se viste de

¹¹ “Cuando uno ve a Cris Miró en la escena ‘Tropical’ o en ‘Perfume de mujer’ -donde desnuda a tres hombres y hace un strip-tease parcial- se entiende mejor el malentendido erótico que propone. Es un hombre que juega a ser mujer, con una imagen que recuerda a Rita Hayworth pero en versión morocha. Su travestismo sexual tiene un correlato político, porque no es otro el tema del monólogo que dice Edda Díaz al final. [...] Cuando ella dice que no sabe qué nombre tiene el pecado de ‘prometer y no cumplir, defraudar a su pueblo, castigar a ladrones de gallinas y perdonar criminales’, en realidad está hablando del ‘pecado’ de hacer pasar una cosa por otra, de malentendidos que algunos aprueban y otros silban en la platea del Maipo. En fin, que se habla de travestismo político, un signo de la época que vivimos. Y como bien dice Edda Díaz al



noche con ropas femeninas para asaltar taxistas (en la versión escénica conocida) y para asesinar (en la reescritura posterior de la pieza realizada por su autor). Su travestismo, más allá de obvias lecturas psicoanalíticas, opera como metáfora inequívoca de una estructura paternalista castradora, que impide el crecimiento y la socialización de los individuos que somete.

Por su parte, el protagonista de *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac, harto de la miseria en la que vive con su esposa y sus hijos adolescentes, se contrata como prostituta en una agencia que ofrece a turistas aburridos diversiones *fuertes*. El nuevo trabajo le exige cambiar primero la imagen y la noción de sí mismo, modificar las marcas de género, adecuar su esquema corporal, su conducta, su discurso y su psicología de hombre de barrio, de jefe de la barra brava de San Lorenzo de Almagro, a la sensibilidad de la flamante "Tatiana". Pero no basta ya travestirse para triunfar como se muestra en ciertos films (*Tootsie* de Sidney Pollack, *Victor/Victoria* de Blake Edwards o *Mi novia el...* de Francisco Cahen Salaberry): Francisco deberá dar un paso más, definitivo e irreversible, hacia el transexualismo que le prometen las hormonas y la cirugía especializada.

En *No te soltaré hasta que me bendigas* de Ricardo Monti, escrita en 1999 y estrenada en 2003, con dirección de Mónica Viñao, el autor plantea la problemática de la trascendencia a través de una doble y complementaria metáfora. Por un lado, la referencia religiosa que da título a la obra, tomada del Génesis 32 25, 27 de la Biblia de Jerusalén, en donde se narra el enigmático encuentro de Jacob con *alguien* (una presencia, un hombre, un varón, un Ángel, Dios, según las diferentes traducciones), encuentro y lucha de los que Jacob saldrá definitivamente modificado hasta cambiar su propio nombre y tomar el de Isreal. Por otro lado, el del travestismo de uno de los protagonistas, Sarah, émulo de la Bernhardt, que se encuentra en un hotel con Roca, un custodio del presidente, a quien éste admira y quisiera reemplazar. La relación entre ambos se convierte en una suerte de espacio de ficción que ellos mismos crean para proyectar sus deseadas identidades: la de un presidente y una primera actriz, pero también la que se plantea entre el poder y el teatro.

final, 'frente a este pecado, los demás -como la gula o la avaricia- no tienen importancia' (Pogoriles, 1995: 20).



El travestismo como opción de puesta en escena.

En nuestro medio, fueron numerosos los espectáculos en los que el recurso del travestismo, no previsto en el texto dramático, adquirió valor de principio constructivo de las respectivas puestas en escena. En el caso de *Las criadas* (1947) de Jean Genet, la puesta de Sergio Renán (1970) prefirió seguir los comentarios que el autor expresa en su relato "Notre-Dame-des-Fleurs"¹, y no las instrucciones dadas en el prólogo de la primera edición francesa de la obra, en el que Genet se refiere expresamente a las *actrices* que deben encarnar a los personajes. Estas instrucciones sí fueron en cambio seguidas por Víctor García en su célebre puesta en escena de 1973 y, más recientemente, por Marta Riveros en su versión de 2004.

En *L'Orchestre (pièce-concert)* estrenada por la Comédie des Champs Elysées, el 10 de febrero de 1962 con puesta en escena conjunta de Roland Pietri y de su autor, Jean Anouilh, tal como se testimonia en *L' Avant-Scene*, nº 276 del 15 de noviembre de 1962, los roles de Suzanne, Léona, Delicias, Patricia, Pamela, Ermeline y Mme. Hortense fueron desempeñados por mujeres. Sin embargo, la versión local, *Orquesta de señoritas*, dirigida por Jorge Petraglia en 1974, que se mantuvo en cartel hasta 1981, los personajes femeninos fueron interpretados por hombres para que la pieza funcionara como una caricatura de las problemáticas femeninas. Esta opción estética se mantuvo en la reposición de la pieza durante la temporada de 1994, bajo la dirección de Jorge Butrón. En ambas puestas en escena, el travestismo sólo se refirió a las figuras femeninas, ya que los papeles masculinos (el panista, M. Lebonze, el mozo) fueron representados por hombres.

Si bien las didascalias de *La Nona* (1977) de Roberto Cossa no indican ningún tipo de travestismo, el rol de la voraz anciana estuvo confiado a Ulises Dumont y Juan Carlos de Seta, en la puesta escénica de Carlos Gorostiza, y a Pepe Soriano, en la versión cinematográfica de Héctor Olivera. El recurso crea aquí un fuerte efecto de distanciamiento que acentúa la carnavalización de ciertos códigos del sainete y del

¹ "Si alguna tuviese que poner en escena una obra con papeles femeninos, insistiría para que fueran representados por hombres jóvenes informando al público mediante un cartel colocado a la izquierda o a la derecha del decorado durante la representación" (en Jean Genet, *Oeuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1951; p. 119)



grotesco criollo en tanto invierte los términos de la relación padres-hijos. La preocupación por el dinero, que ya no representa deseo de ascenso social, sino posibilidad de subsistencia cotidiana, corre por cuenta de las tres generaciones de descendientes que conviven con la centenaria inmigrante de insaciable voracidad. Pero, frustrados en su intento de obtener dinero por las vías legales del trabajo, los personajes recurren a estrategias tan absurdas como inútiles (prostituir a la anciana, casarla con el kioskero del barrio, abandonarla en la calle, asfixiarla con el gas del brasero). El travestismo de la figura protagónica, en tanto acentúa sus rasgos monstruosos e inhumanos que la acercan más a la ogresa de la narrativa popular occidental que a la abuela cariñosa idealizada por el imaginario social, impiden que se verifique entre el espectador y el personaje una identificación positiva que distorsione el semantismo de la obra.

En la puesta en escena de *Las de Barranco* (1994), Carlos Carella, también director del espectáculo, encarnaba a Doña María, la tiránica viuda del capitán. Según sus propias declaraciones¹², con este procedimiento, se pretendía vigorizar la figura femenina sin que en ningún momento adquiriera modales masculinos, mostrando hasta qué punto dos personas que han vivido juntos durante muchos años pueden llegar a mimetizarse. Sin que mediara una elaboración histriónica de relevancia por parte de Carella, esta superposición de la imagen del militar a la de su viuda reforzaba una muy cuestionable reivindicación del autoritarismo advertible tanto en las marcas de dirección como en las de la propia interpretación del personaje, al que se pretendía presentar no ya como victimario sino como víctima de las presiones sociales.

El rol protagónico de *Eva Perón* (1970) de Copi, estrenada en París bajo la dirección Alfredo Rodríguez Arias, fue representada por un hombre (el actor Facundo Bo). Dado que el texto dramático no explicita este travestimiento, se trató de una decisión conjunta de autor y director, pues ambos estaban interesados en las posibilidades expresivas y simbólicas de este tipo de experimentaciones estéticas con el género. De hecho, Copi, quien integró como actor el elenco del teatro de la Ciudad Universitaria de París, bajo la dirección de Jorge Lavelli, representó travestido varios espectáculos de su autoría *Loretta Strong* (1974) y *Le Frigo* (1983), como así también



Las criadas de Genet (1980): "...muchas veces en el teatro he hecho de travesti; muchas veces en el teatro me he disfrazado de rata, de tortuga, de Drácula... me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer, me encanta que me maquillen durante dos horas, me encanta moverme..."¹³.

La utilización del travestismo en *Eva Perón* tuvo efectos impactantes tanto en la escena como fuera de ella, ya que un grupo de mujeres peronistas atentó contra el teatro en el que se representaba, por lo cual la policía francesa se vio obligada a custodiar la sala durante el resto de las funciones. "El escándalo fue de tales proporciones –recuerda el dramaturgo Kado Kostzer¹⁴- que la revista *Panorama* se hizo inmediato eco de lo acontecido en París y Rodríguez Arias, en ocasión de un viaje a Buenos Aires para montar en francés una obra de Marivaux, hizo omitir en el programa que consignaba todo su repertorio la referencia a *Eva Perón*, por miedo a nuevas represalias".

El travestismo del personaje de Evita le valió a Copi la prohibición de ingresar a la Argentina hasta la reinstauración de las instituciones democráticas en 1984. La elección del travestismo -que puede interpretarse como un procedimiento tendiente a marcar la fuerza, el poder, el grado de violencia y de autoridad que manifestara en vida el personaje histórico- constituye un excelente ejemplo para demostrar cómo los lenguajes que acompañan a la palabra – en este caso, maquillaje, vestuario, gestualidad, con los que se construye el personaje travestido- tienen capacidad de significar e, inclusive, de incidir fuertemente en la determinación de diferentes estéticas. En efecto, durante el Festival "Tintas Frescas" de Buenos Aires (2004) se presentaron dos puestas en escena de *Eva Perón* de Copi: una con la figura protagónica travestida (interpretada y dirigida por el franco-argentino Marcial Di Fonzo, sobrino del mencionado Facundo Bo), versión que fue considerada más ajustada al desborde esperpéntico y desmesurado que propone el autor, y otra, protagonizada por Alejandra Fletcher, con dirección de Gabo Correa, que la crítica juzgo excesivamente contenida y cautelosa¹⁵

¹² En Carlos Abejón, "Carlos Carella en personaje femenino", *La Razón*, 20 de enero, 1994

¹³ En José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998; p. 49.

¹⁴ Declaraciones del dramaturgo y director Kado Kostzer a Perla Zayas de Lima en septiembre de 2005.

¹⁵ "En su puesta en escena, Gabo Correa no da en ningún momento con el tono que exige la obra. [...] el director guió a sus actores a través de mínimas marcaciones espaciales y un estilo por momentos naturalista que aportó demasiado poco a esta especie de "sainete" rioplatense que propone Copi. María Inés Aldaburu, la madre, parece por momentos dar con la clave paródica del personaje. A Alejandra Fletcher, como Eva, se



La mujer travestida.

El travestismo de la mujer resulta, en cambio, menos frecuente, si bien la historia del teatro registra ejemplos ilustres: así como en el siglo XIX, Sarah Bernhardt sorprendió al público encarnando a Hamlet y a Lorenzaccio, Margarita Xirgu dirigió en Montevideo en 1939 una versión de *Hamlet* en la que también personificaba al príncipe shakespeariano, vestida con los ropajes masculinos propios de la época isabelina.

El personaje femenino que busca pasar por hombre -un procedimiento habitual en la comedia que se remonta al teatro renacentista- apareció con frecuencia en el cine argentino (*Luisito* de Luis César Amadori o *La niña de fuego* de Carlos Torres Ríos, por ejemplo). En estos casos, la comicidad se desprende de los equívocos que genera la identidad enmascarada y no la transformación en sí, que nunca llega a la caricatura. (¿Será tal vez que el actor travestido causa gracia porque está encarnando a un ser considerado *inferior*?). Asimismo, en el campo de la canción popular, Azucena Maizani, Virgina Luque o Gloria Díaz, entre otras, muchas veces asumieron, a través del vestuario, las marcas de género propias del yo enunciador masculino de ciertos tangos que integraban sus repertorios.

Un texto dramático destacable en cuanto a la utilización del *cross-dressing* femenino como artificio de distanciamiento crítico es *Y a otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina, en el que cuatro personajes masculinos, típicamente porteños, interpretados por actrices, recorren diferentes momentos de sus vidas, desde la infancia hasta su vejez, en los que hablan sobre las mujeres de acuerdo con la visión machista más convencional.

la ve contenida, perdida en un papel que parece no entender, es una lástima porque le hubiera permitido un gran lucimiento." (s/firma, "El mito de Evita revisado por Copi", en *La Prensa Digital* del 24-11-05, versión *on line*). "De las dos versiones se impone con facilidad la francesa porque el director y actor (él mismo compone a Eva) Marcial Di Fonzo Bo, entendió que Copi escribió un esperpento y así lo hizo, incluyendo su actuación travestida y el desnudo masculino, genitales incluidos, de la enfermera que cuidaba a Evita. En cambio Gabo Correa, director de la puesta local, no pudo evitar cierto temor de tirarse a la pileta, sea por admiración hacia el personaje o por simple cautela, quiso hacer formal algo que no lo admite: diríamos que se manejó con pie de plomo. Claro, él se queda aquí y el francés ya se volvió a Francia... La Eva de Alejandra Fletcher hubiera podido acercarse mucho más a Copi pero fue contenida y en alguna medida distorsionada por el director" (Rómulo Berruti, e/fecha, "Copi, entre la desmesura y la cautela", www.mundoteatral.com.ar, s/fecha, *on line*).



La puesta en escena de *El padre* (1990) de August Strindberg, bajo la dirección de Alberto Ure, fue realizada por un elenco íntegramente femenino. Actrices que lucían largos vestidos negros de *soirée*, sumamente escotados y con una abertura lateral que dejaba entrever la totalidad de la pierna, interpretaban los roles masculinos. El efecto de travestismo estaba dado por la superposición de los significantes visuales, cargados de una turbadora sensualidad, y los significantes lingüísticos, que mantenían las marcas de género. Lejos de ser una mera estilización de las formas más habituales del travestismo actoral, el procedimiento condensaba la lucha de sexos, conflicto central de la pieza y tópico de la dramaturgia de Strindberg.

A modo de conclusión

No obstante su falta de exhaustividad, los ejemplos que acabamos de consignar nos permiten esbozar, sino conclusiones, al menos algunas reflexiones que exigirían, desde luego, ulteriores profundizaciones. En algunos casos, a diferencia de lo que sucede en el teatro argentino con el personaje convencionalmente considerado femenino o masculino, la glorificación del cuerpo del comediante travestido sólo se verifica cuando éste es percibido sin ambigüedad como la mujer que busca encarnar; es decir, si las diferencias sexuales desaparecen detrás de la adecuada utilización de los significantes escénicos (maquillaje, vestuario, gestualidad, voz, etc.).

El acoso, la humillación o inclusive la destrucción del cuerpo del personaje travestido se observa, en cambio, cuando los signos de ambos sexos pueden visualizarse claramente. En general, la conflictividad del travestismo se plantea en el marco de las relaciones familiares, pues es el seno de la familia, como metonimia de la sociedad, el ámbito en donde se gestan, se legitiman, se reproducen y retransmiten los discursos sociales referidos a la construcción de la propia imagen y a la forma de percibir la identidad de los demás. Con frecuencia marginados, degradados o finalmente destruidos, los cuerpos travestidos de los protagonistas permiten decodificar, entonces, los aspectos aberrantes que encubren los roles familiares y la intolerancia de los discursos sociales que los configuran.

La puesta en escena del cuerpo travestido, en tanto objeto de experimentación estética, lejos de carecer de compromiso ideológico, se erige como



modelo desestabilizador del binarismo social, como expresión de la angustia cultural que genera el derribamiento de certezas y de saberes. Cualquiera sea la configuración estética con que se plasme en escena, el personaje travestido provoca tanto la mirada fascinada del espectador como la repulsa moralista, o tal vez ambas cosas juntas, pero jamás la indiferencia. Las máscaras de su cuerpo desafían el orden, ponen en crisis las categorías, fuerzan los límites hasta sus extremos, hurgan sin permiso en las fantasías reprimidas, denunciando, en última instancia, las muchas máscaras que también disfrazan el cuerpo social.