

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El reto de representar a la comunidad trans en el teatro independiente limeño. Análisis a partir del caso “El arcoíris en las manos”

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO**

AUTORA

Almendra Cristina Nicole Calle Masgo

ASESORA:

Lorena Pastor Rubio

Lima, 2020

RESUMEN

La presente investigación pretende analizar las implicancias políticas de representar a la comunidad trans dentro del teatro limeño utilizando la obra “El arcoíris en las manos” una obra producida por Imaginario Colectivo que cuenta la historia de Marita una mujer trans interpretada por un actor cisgénero. Utilizo este caso para analizar qué sucede en la representación de una comunidad que posee en si misma una agenda política en búsqueda de derechos humanos para lograr la igualdad analizando los discursos que se generan en escena, tanto gestual como corporal y otras decisiones estéticas, así como también, tomando en cuenta el proceso creativo por el que ha pasado el actor intérprete, el equipo de dirección y los cambios dramáticos para ver así la posición de los creadores y su responsabilidad frente a esta representación. Esta investigación finalmente da cuenta de una problematización de la representación de la comunidad trans debido a la carga política que tiene el mismo cuerpo trans que al no verse en escena durante la representación, se necesita de alguna forma tener una “voz autorizada” que pueda dar cuenta de la realidad de la comunidad trans. Cuestionando a su vez el significado de la representación teatral en cuanto a la convención y de cómo entendemos la escena permitiendo así replantearnos cómo entendemos el hecho escénico.

AGRADECIMIENTO

Gracias a todas las personas que me apoyaron para poder realizar esta investigación. Al equipo de “El arcoíris en las manos” por haber accedido a compartir conmigo la información que usaré en esta investigación. A Lorena, mi asesora, por ser mi apoyo y guía en este proceso. Y a mi familia y amigos por apoyarme y ser mi contención siempre.



Índice

RESUMEN.....	ii
AGRADECIMIENTO/DEDICATORIA.....	iii
INTRODUCCIÓN	1
1. 1 Justificación.....	6
CAPITULO I: Estado de la cuestión y marco teórico.....	11
1.1 Estado de la cuestión.....	11
1.2. Marco teórico	17
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA.....	22
2.1 Esquema de planteamiento.....	22
2.1.1 Pregunta Principal.....	22
2.1.2 Preguntas específicas	22
2.1.3 Objetivo principal	22
2.1.4 Objetivos específicos	22
2.1.5 Hipótesis	23
2.2 Diseño metodológico.....	23
CAPÍTULO III: LA COMUNIDAD TRANS Y SU REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO LIMEÑO.....	29
3.1. Lucha del grupo LGBT y la comunidad trans en el Perú y Lima.....	29
3. 2. La agenda gay y el teatro limeño.....	40
CAPÍTULO IV: CUERPO TRANS EN EL TEATRO.....	47
4.1. La performatividad del cuerpo trans.....	47
4. 2. La dimensión política en el cuerpo trans.....	55
4.3. El actor construyendo el personaje trans: “Marita” en “El arcoíris en las manos”.....	59
4. 3. 1 La construcción de Marita.....	61
CAPÍTULO V: LA REPRESENTACIÓN DE LA COMUNIDAD TRANS.....	71
5. 1. La representación	71
5. 1. 1. Representación: cuerpo y ética en la representación escénica	74
5. 1. 2 Hablar por un otro subalterno en la representación.....	83
5.2 Debate de representación en la comunidad trans.....	87
5.3 Análisis de representación en “El arcoíris en las manos”.....	89
CONCLUSIONES.....	99
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS	107

INTRODUCCIÓN

El teatro al igual que nuestra sociedad, se encuentra en constante cambio y a medida que pasa el tiempo nuevas formas de hacer teatro surgen y con ellas nuevas dudas sobre este quehacer escénico que nos invita replantearse o repreguntarnos cuál es nuestro rol en el arte, nuestra responsabilidad, cuáles son nuestras dudas y nos obliga a cuestionar nuestro propio teatro. Esta arte no es indiferente a los cambios sociales ni a los brotes de agrupaciones como la comunidad LGBTIQ en la que el teatro ha tenido un rol importante en la ciudad de Lima. La representación de esta comunidad y especialmente de la comunidad trans, ha quebrado algunas de las nociones de cómo entendemos la representación teatral cuando se representa a una comunidad con una agenda política y cuya agenda además se traslada al cuerpo de la mismas.

Esta investigación busca analizar las implicancias políticas del representar a la comunidad trans dentro del teatro limeño que surge a partir de la representación, y el significado y sentido que toma el cuerpo dentro de un contexto actual de lucha y de la búsqueda de una reivindicación social por parte de dicha comunidad, y cómo este nos revela reflexiones respecto a nuestro quehacer escénico. Como objeto de estudio usaré “El arcoíris en las manos”, una obra de Imaginario Colectivo puesta en escena del 2017 como ejemplo de obra que representan a la comunidad trans con actores cisgénero.

La investigación se centra en la representación de la comunidad trans en el teatro independiente limeño. El teatro independiente es diferenciado principalmente por el modo de producción que lo diferencia tanto del teatro comercial como del oficial. Como lo define Fukelman en “El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos “; “esta

categoría incluye básicamente a aquellos artistas que costean su propio trabajo sin ser contratados por nadie por lo que ellos mismos asumen los riesgos económicos de su producción.” (2015, p.165)

En Lima el teatro independiente es lo que predomina. Existen otros circuitos como el oficial que es mantenido por el Estado, y actualmente solo contamos con el Gran Teatro Nacional del Perú ubicado en el distrito de San Borja, y el circuito comercial el cual funciona a manera de empresa ya que los que llevan la puesta en escena son también los dueños de la sala o el teatro (Fukelman, 2015, p.166) pero siguiendo este concepto solo existiría un teatro que cumpla ese requisito hasta la fecha en la ciudad de Lima y es el Teatro Marsano que funciona en el distrito de Miraflores.

Todos los demás teatros que existen en Lima serían considerados “teatro independiente”. Sin embargo, considero que todos estos teatros no podrían encontrarse en una misma categoría, ya que existen muchas variaciones entre estos, en diversos aspectos. Estas diferencias incluyen la capacidad del público en los teatros, ya que no es el mismo, por ejemplo, el espacio del Teatro Luigi Pirandello que cuenta con 717 butacas que el espacio de Amaru Casa Cultural ubicada en Barranco cuyo aforo se reduce a un salón de la casa que se adapta según las necesidades escenográficas de las obras. A esto se le suma el equipamiento técnico de luces, sonido, de vestuario, entre otros, con el que cuenta cada espacio.

Fukelman nos presenta otras categorías las cuales rigen el teatro independiente, de las cuales considero que la clave para diferenciarlo como tal, es que el teatro independiente se rige por sí mismo en cuanto a la elección del tipo de teatro que se quiere realizar, esto significaría tomar decisiones bajo su propia cuenta y sin responder a uno otro ya sea en cuando temática, código, forma, entre otras.

Si consideramos como teatro independiente a aquel teatro que no negocia sus decisiones artísticas por los resultados económicos, muchos espacios teatrales limeños serán desplazados de esta categoría. Si bien no se puede tener una certeza de las intenciones de cada uno al momento de lanzar una propuesta, si podemos tener en claro qué espacios teatrales tienen una propuesta teatral propia, producto de una mirada específica sobre el tipo de teatro que se quiere realizar. Este teatro independiente en nuestra ciudad tiene algunas particularidades como por ejemplo que es en este círculo en el que se movilizan con mayor frecuencia artistas jóvenes o que recién inician. Esto ocurre debido a que la mayoría de “salas establishment” tienden a dar su espacio a artistas con una mayor trayectoria especialmente aquellos que reciben algún tipo de financiamiento de parte de centros de estudios, como el Centro Cultural de la Católica o el Teatro de la Universidad del Pacífico, respaldan el trabajo presentado en la trayectoria de aquellos que lo presentan. Mientras que, en los espacios independientes, bajo este concepto, se abren espacios para que los artistas con menor trayectoria impulsen sus carreras artísticas ya sea por cuenta propia, o a través de diversas convocatorias que algunos espacios ya establecidos en el mercado teatral llegan a abrir tales como en la Alianza Francesa o en el IPCNA con el “Festival de Teatro Peruano Norteamericano”.

Dentro de este circuito, es mucho más sencillo que los grupos activistas encuentren un espacio ya que los hechos teatrales que realicen no deben acatar ni contestar directamente a un pedido Estatal o a un resultado económico más allá de responder a ellos mismos como agrupación. Este es el caso de Imaginario Colectivo la cual es “una compañía artística multidisciplinaria e independiente, dedicada a la gestión cultural de proyectos innovadores, interdisciplinarios y de investigación” según la descripción en su página oficial en Facebook (https://www.facebook.com/pg/ImaginarioColectivoOficial/about/?ref=page_internal) hasta la

fecha. Este colectivo persigue un ideal claro que lo plantean de la siguiente manera “A través del riesgo, la pasión y la calidad de nuestras propuestas, buscamos incidir en la transformación de nuestra realidad social-política y cultural mediante el contacto con el público y nuestro medio artístico.” (2020) Por lo que se supone, bajo su visión, que hay una búsqueda socio política en ellas que va de la mano con su trabajo artístico.

Sus producciones, incluyendo “El arcoíris en tus manos” es un caso de obras de teatro independiente que representen a la comunidad trans. Esta producción del 2016 dirigida por Dusan Fung y producida por Imaginario Colectivo, la cual se centra en la historia de Marita, una mujer transexual que en la búsqueda de su realización personal se le contraponen estereotipos, violencia y el rechazo de su familia y relaciones amorosas por su identidad.

Esta obra me impactó desde el momento que la vi, considero que tuvo actuaciones bastante acertadas ya que, en mi opinión, supieron enmarcar a las mujeres trans de una manera bastante correcta, sin dejar entrever estereotipos con personajes bien logrados. Stefany Olivos dice en su artículo para “Oficio Crítico” que tenía “personajes verdaderos, llenos de particularidades y contradicciones que me captaron desde el primer momento.” (Olivos, 2017) lo cual comprueba del impacto de la actuación dentro de la historia. Además del gusto e interés personal que esta obra generó en mí. Particularmente, me llamó mucho la atención que los personajes no sean interpretados por mujeres trans sino por actores profesionales cisgénero. Esta propuesta me hizo pensar que traía una contradicción consigo misma, si se hablaba de personajes trans, ¿por qué trabajar con otros cuerpos? es lo que más llama mi atención y es el motivo del análisis y el surgimiento de mi pregunta ya que, si bien fue una obra con crítica sobre todo positiva, se puede desarrollar un debate en torno a la representación y la manera de abordarla.

Como mencioné previamente, esta obra fue producida por Imaginario Colectivo y estuvo bajo la dirección de uno de sus miembros, este colectivo ha sufrido diversos cambios desde esta puesta en escena. La misma obra ha generado un debate interno, ya que al no haber una presencia de actrices trans, se considera que no hubo representación trans a pesar de que la obra haya contado la historia alrededor de esta comunidad. Ante este debate supe que con mayor razón debía ser mi objeto de estudio, ya que esta daba cuenta del problema que esta investigación aborda. Si bien esta obra fue realizada hace ya 3 años y el colectivo que la produjo ya no persigue los mismos objetivos ni se conforma por el mismo grupo humano que en el 2017 me parece importante abordarla debido a su gran relevancia dentro del teatro limeño en ese momento, llevándola hasta el FAE con funciones a sala llena que mostraba la gran repercusión que esta tuvo, además de la crítica en su mayoría positiva. Además, Imaginario Colectivo es actualmente reconocido en el ambiente teatral y en el momento del estreno de la obra, era un referente del activismo LGBTIQ por lo que me parece indispensable analizar su dinámica.

Es por ello que se toma esta obra como objeto de estudio, ya que pretende abordar la realidad de la comunidad trans con un deseo de generar un impacto socio político, trabajando dentro del marco de este colectivo de actores y actrices que encarnan a los personajes de esta obra, pero sin compartir la misma identidad de género que el del personaje representado.

En el proceso de mi investigación me vi en algún momento complicada a acceder a la información que necesitaba de “El arcoíris en las manos”, por lo que investigué si habría otras obras igualmente emblemáticas para la comunidad trans que pudiera analizar. En esta búsqueda descubrí que no había gran cantidad de obras teatrales con temas alrededor de la comunidad trans en el teatro limeño. Sin embargo, fue esta búsqueda que me permitió conocer el trabajo de Gabriel de La Cruz y sus obras de teatro testimonial, trabajo que supone un gran contraste con la

obra de Imaginario Colectivo. Se pasa del extremo de actores cisgénero interpretando a personajes de mujeres trans, a mujeres trans que no actúan profesionalmente que se ponen en escena para contar su realidad.

Al encontrar las obras de Gabriel, mi duda se acrecentó ya que al hacer el contraste podía tener un ejemplo donde los cuerpos trans fueron llevados a escena, razón por la cual menciono su trabajo, en especial su obra “Al otro lado del espejo”. Este descubrimiento fue clave como punto de partida para analizar las implicancias que supone el uso del cuerpo en la representación teatral, no solo de esta comunidad, sino del quehacer teatral en general.

1.1 Justificación

La duda que se plantea en esta investigación surge de un debate muy personal. Luego de la noticia de que Scarlett Johanson protagonizaría la película “Rub and Tug” interpretando el papel de Dante “Tex” Trill, un hombre transgénero, se desató una gran polémica en las redes sociales. Muchas personas opinaban que la elección del casting no representaba a las personas trans y además restaba oportunidades a las actrices y actores trans, es decir, esta elección invisibilizaba a dicha comunidad. Johanson, quién ya se había visto involucrada en un debate parecido cuando protagonizó “Ghost in the Shell” ya que los personajes de dicha película son japoneses a pesar de que ella no lo es, decidió retirarse del proyecto luego de dar declaraciones en las que sostenía que entendía la razón del debate y que era mejor que ella diese un paso al costado.

Esta noticia llegó a mí por redes sociales que fue por donde más se habló de este caso especialmente por Twitter donde vario usuarios se pusieron a favor o en contra de la elección y fue el origen del debate y de sus consecuencias. A continuación, presento algunos ejemplos:



Imagen 1. Fuente: Twitter



Imagen 2. Fuente: Twitter

En estos *tweets* que he usado como ejemplo, se puede ver que existe un conflicto.

Primero está el reclamo de la industria refiriéndose al ambiente de Hollywood y la industria

cinematográfica, incluso se hacen comparaciones con el trabajo realizado en la serie “Sense 8” la cual fue emitida en Netflix desde el 2018 donde el personaje de Nomi Marks, una mujer transgénero, era interpretada por Jamie Clayton una actriz con la misma identidad. Esto supone ya un descontento hacia la representación de la comunidad, pero el tercer *tweet* especifica un poco más el verdadero problema, diciendo que el hecho que Scarlett Johanson sea una mujer representando a un hombre trans refuerza la idea de que los hombres trans son mujeres y no hombres.

Más tarde, mi papá se acerca con la misma noticia y me comenta su punto de vista y que no estaba de acuerdo con la decisión ya que si se seguía así, entonces no dejarían que los actores y actrices hagan su trabajo si es que no cumplen las mismas características del personaje o si no se identifican de la misma manera, en este caso la identidad de género. Argumento que la misma Scarlett Johanson utilizó, al igual de actores y actrices que la apoyaron en su momento.

Esto generó la duda en mí, ya que podía identificar el problema y desde dónde surgía cada punto de vista. Desde mi parecer ambos argumentos; por el lado de la lucha social y por el lado del trabajo del actor, tenían sentido. Por el lado de la comunidad trans y aliados, entendía que sentían que contradecía su lucha, pero como actriz me cuestioné si es que existen personajes a los que no debería interpretar o si existía algún límite en esto. Me encontraba en una contradicción con la idea que tengo de mi trabajo, ya que me considero capaz de lograr interpretar cualquier personaje siguiendo las técnicas aprendidas durante mis años de formación dentro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la carrera de Teatro.

Efectivamente, el reclamo por la elección de Scarlett Johanson tiene un trasfondo que viene desde mucho antes que este evento y es por ello que esta propuesta de representación no

contentó a la comunidad trans, que no se ve representada en la cultura popular como las demás personas que sí forman parte del *status quo*. Incluso existen casos en los que este grupo minoritario sí se ve representado en los medios, pero de una manera que perpetúa los prejuicios y falsas creencias, como dice Kaur, “In almost every Hindi film, either the trans person is portrayed as a horrifying villain or in a comic way with offensive transphobic humour directed at them.” (Kaur, 2017) Si bien este fue un estudio realizado en películas de la India es un fenómeno replicable, ya que incluso tal y como se indica en el mismo texto es recién en el año 2014 que el Estado de la India reconoce a la comunidad trans como un grupo vulnerable.

La comunidad trans vive en una constante lucha dentro de una sociedad hegemónica que no les da poder, ni les brinda los derechos necesarios que les permitan vivir plenamente su ciudadanía ni reconocer su identidad. En nuestro país, vemos una importante negativa social frente a esta comunidad. Por ejemplo, a raíz de la propuesta de un nuevo Currículo Nacional de la Educación Básica del Ministerio de Educación en el año 2016, surge en contra de esta misma un grupo que se denominó “Con Mis Hijos No Te Metas”. Este grupo “busca defender la dignidad y respeto de la especie humana, reconociendo nuestro valor absoluto e intrínseco por lo que somos, humanos, y no por cómo algunos pretenden concebir a los humanos”, es decir, busca erradicar lo que ellos denominan como “ideología de género” al entender el género como una construcción social y cultural y que tiene como fin desnaturalizar al ser humano, una idea impartida por lo que llaman el lobby gay. Esta agrupación toma las calles de Lima y la llena de sus carteles y realizando marchas para así defender su causa. (Extraído de https://www.facebook.com/pg/ConMisHijosNoTeMetasOficial/about/?ref=page_internal). Además, existen una serie de violencias que atacan su integridad como personas, como indica el estudio realizado por el colectivo No Tengo Miedo, “11 de 70 casos de vulneración de derechos a

personas transgénero fueron de derechos que consideramos necesidades básicas para la vida, y en 4 casos implicaron daños irreparables en su salud” (Cocchella & Machuca, 2014, p. 73)

Ante esta realidad, cada vez existen más movimientos que luchan justamente por este reconocimiento e identificación en la sociedad, haciendo posible que mucha más gente sea consciente de estos grupos y cada vez deconstruyamos más nuestros esquemas formados por la misma sociedad en la que vivimos, esquemas que conllevan discriminación como base.

Dentro de nuestro país se lleva a cabo la Marcha del Orgullo Pride en el mes de junio donde se celebra y visibiliza la lucha de la comunidad trans. Además del surgimiento de colectivos como Presente y No tengo miedo que respaldan la lucha y la legitiman. Una lucha que no solo se da en las calles, sino que también comienza a aflorar en las estructuras de poder, ya que como veremos más adelante esta lucha adquiere una posición en la política peruana y al tener ese espacio se pueden generar mayores avances.

El arte, juega un rol muy importante en esta lucha. Desde el arte y más específicamente, desde las artes escénicas es posible mostrar y exponer estas otras realidades que, para los grupos de poder, y la sociedad en general, pueden resultar muy lejanas o desconocidas.

CAPITULO I: Estado de la cuestión y marco teórico

1.1 Estado de la cuestión

El teatro ha ido abordando temáticas de la comunidad LGTBIQ y trans a lo largo de los últimos años. Sin embargo, es importante empezar a cuestionarnos cómo es que este trabajo se ha venido desarrollando. ¿Desde qué grupos o colectivos han surgido estas iniciativas y propuestas?, ¿Cómo se ha venido dando este proceso?, ¿Qué nos interpela o pone en cuestión en nuestro quehacer teatral? Son estas algunas de las diversas preguntas que debemos empezar a hacernos.

Estos cuestionamientos se plantean no necesariamente para cambiar el cómo se hacen las cosas sino para también entender cómo es que traducimos los esquemas aprendidos a nuestro teatro, o ver si estamos desprendidos de ellos, analizar cuál es la mirada del actor o de la actriz y si es consciente del trabajo y la responsabilidad que supone representar a un grupo vulnerable. Así como también reflexionar si tan solo el hecho de estar representando y “dando voz” a la comunidad trans es suficiente, o si se le debe dar mayor espacio a un actor o actriz que en su vida cotidiana sea parte de un grupo oprimido para representar su propia historia, o si es esto un “atentado” contra el trabajo artístico. Es un debate que tal vez no tenga una respuesta concreta ya que hay diversas miradas y muchas variables, pero es un debate que es importante plantearse en el momento que estamos viviendo ahora como sociedad y como artistas.

Dentro del ámbito académico, se han realizado algunas investigaciones sobre cómo se ha ido incorporando a los personajes e historias propias de la comunidad LGTBIQ en el teatro a medida que su lucha por la visibilidad se hacía más presente en la sociedad. Vemos como, si bien

existen fuentes que registran este proceso, son casi todas dentro de Europa o Estados Unidos, pero no hay mucha información al alcance sobre esta situación en América Latina y mucho menos en nuestro país, lo cual resulta contradictorio ya que efectivamente ha habido un crecimiento de abordaje de estos temas en el teatro limeño. Percy Encinas cuenta con un artículo dentro de “Otras geografías: Otros mapas teatrales” (2016) en el que hace una recopilación de las obras que abordan la temática de género, es el único documento que he encontrado que enlista esta información.

En los últimos 6 años hemos visto como la cartelera teatral se ha llenado de obras relacionadas a temáticas LGTBIQ, fenómeno que podría decirse es resultado de la continua lucha que esta comunidad viene realizando en nuestro país. Esta lucha, sin embargo, no ha surgido de manera sorpresiva. En la entrevista realizada a Gabriel de la Cruz (2019), él menciona que el activismo LGTBIQ se viene realizando desde hace más de 35 años en nuestro país. Como dice De La Cruz, respaldada por la información brindada por Percy Encinas, si bien este activismo surge desde la comunidad de hombres homosexuales, es de manera progresiva que se incluyen a mujeres lesbianas y luego a personas transgénero. La lucha desde el teatro se daba de manera “under” en grupos como “El teatro del sol” realizaban obras con temática LGTB con obras europeas, no de dramaturgia peruana, como “El beso de la mujer araña” (1979) la cual a pesar de ser movida por giras no salían de los espacios más cerrados de la ciudad.

Gabriel cuenta que el Centro Cultural de España en Lima era también un espacio donde se podía juntar los miembros de la comunidad e interactuar a partir de las acciones artísticas. Este espacio permitió desarrollar la lucha mediante el arte debido a que su director en esa época estaba interesando particularmente en hablar de la comunidad LGBT, lo cual facilitó el acceso. Más adelante las presentaciones de videos, cortos LGBT en este lugar evolucionó a lo que es

ahora el OUTFEST que este año 2020, estará celebrando su 16 edición en el mes de junio como todos los años.

A raíz de la lucha política LGBTIQ, llega en el año 2013 la solicitud de la ley de Unión Civil para parejas del mismo sexo, dada por Carlos Bruce. Para Gabriel de La Cruz es a partir de este momento que se inicia un proceso de salidas del “clóset” donde las personas de la comunidad revelan su identidad a la sociedad con menos miedo que antes. Es en ese momento en el que se realiza la marcha para apoyar dicho pedido de ley. La comunidad LGBTIQ sale a las calles para exigir sus derechos.

Siguiendo este contexto político y social, el teatro reacciona desde su lugar. En el año 2014 se estrena “Desde afuera” en el Centro Cultural de España. Era la primera obra testimonial con personas LGBTIQ en nuestro país. El proyecto se presentó por Gabriel de la Cruz, pero el centro cultural le pidió que la dirigiera junto a Rubio ya que este tenía experiencia en teatro testimonial. A pesar de que Gabriel considera que debido a la participación de un hombre cisgénero heterosexual, no fue un trabajo totalmente de la comunidad (De La Cruz, 2019), marcó un gran cambio en el ambiente teatral limeño.

Gabriel menciona que esta obra tuvo “una gran acogida y recibió buena crítica” y efectivamente, durante este año llegan a las tablas diferentes obras de la comunidad que veremos con mayor precisión en el tercer capítulo y logran llegar a los espacios mainstreams como “Stop Kiss” en el 2014 en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico. Más aún, existen cada vez más en nuestro país, grupos independientes que son además de grupos de artes escénicas, activistas que luchan por los derechos de la comunidad LGTBIQ y sobre todo se han generado

muchos más espacios mainstream teatrales, donde se pueden ver representadas historias de esta comunidad.

“Simón el topo” llegó a La Plaza en el 2016 para abordar este tema para un público infantil. Se le ha dado lugar dentro de Microteatro en Barranco, a un mes del orgullo, período durante el cual todas las obras son dedicadas a la temática LGBT. Se ha podido concretar el FIAED, un festival que “A través del arte, el festival busca promover la sensibilización sobre las problemáticas que este sector de la población enfrenta.” Según la información en su página web, y ya no solo presenta teatro sino también danza y shows de stand-up. (FIAED, s.f)

Además del artículo de Encinas no he encontrado otras investigaciones académicas que analicen o documenten obras teatrales con temas de género o identidad sexual en el teatro peruano o limeño. Pero si salimos de nuestro contexto geográfico, existen investigaciones como “Independent Theatre as a Manifestation of Identity. Study Case: Minorities’ Theatre” (2019) que habla de cómo los espacios independientes generan un ambiente de confianza donde las minorías pueden expresarse mediante el arte.

Otra manera en la que se ha abordado a la comunidad LGTBQ en las artes escénicas es en el impacto que estas pueden producir en dicha comunidad, para generar un cambio positivo ya sea en escolares como cuentan en el artículo de “Using Theatre to Change Attitudes Toward Lesbian, Gay, and Bisexual Students”(2014), o en general cómo el teatro podría ayudar a la comunidad, disminuyendo los prejuicios y así promover la inclusión como se explora en el texto “Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Swaziland and Lesotho.” (2019), donde se propone utilizar al teatro como un medio adherido a la lucha de la misma comunidad.

Artículos como “Teatro trans y bi en la escena de Madrid (2000 -2017)” o el libro El teatro del género/ el género del teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual de Alfonso Ceballos Muñoz y Ramón Espejo Romero donde se encuentran diversos ensayos cuentan cómo se ha abordado el tema del género sobre todo en la dramaturgia española, inglesa y americana.

Es decir, sí existen trabajos académicos que investiguen a la comunidad LGBTIQ en el teatro, pero se suele analizar el impacto que esto tiene en la sociedad y para la comunidad, pero no hay muchas investigaciones que respondan a los debates que surgen de la representación de esta comunidad dentro del campo de las artes escénicas.

Hoy en día, mediante el uso de las redes sociales donde la gente puede opinar con mayor facilidad y ya no hay que esperar el publicar un libro o un artículo para poder dar una crítica a cualquier producto, en este caso, artístico es en internet donde se generan los mayores debates y donde el público empieza a plantearse preguntas que quizás no son tan obvias, como es el caso de Scarlett Johanson mencionado anteriormente.

Debates sobre la representación y el hablar por el otro, son temas que se abordan sobre todo desde la antropología como lo hace Linda Martin Alcoff en “The problem of speaking about others” (2014), o Stuart Hall en su libro “Representation: cultural representation and signifying practices” (1997) donde si bien no habla del teatro, hace un acercamiento al tema con las soap operas y su rol esencial en la vida cotidiana de las personas. Diciendo que si bien estas ocurren en una realidad que no es la cotidiana ni los hechos son “reales” que la gente al verlas todos los días la adaptan ya a su vida y como consecuencia esta realidad alterna se vuelve la suya propia,

No existen muchas investigaciones sobre el debate de la representación dentro del teatro, aunque Sánchez en su libro “Ética y representación” (2017) explora la ética de la representación, incluyendo la representación teatral, tomando la ética como punto de análisis, pero también otras variables que resultan transversales al dilema de la representación como lo es el cuerpo. También se encuentra el artículo “The Subaltern Cannot Speak But Performs: Women’s Public and Literary Cultures in Nineteenth-Century Spain.” (2014) donde se analizan en obras españolas como la mujer ha sido presentada y a pesar de no haber tenido una voz real en la sociedad, el actuar o el acto de “performear” le permite al subalterno tener un poder casi político en la realidad.

Sobre el lugar del cuerpo dentro del teatro hay muchas investigaciones al respecto, que abordan investigaciones y sistematizaciones en relación al entrenamiento del actor y actriz, la creación de personaje, la presencia escénica, entre otras. El cuerpo se puede estudiar desde diferentes puntos de análisis, pero el que interesa para esta investigación es el cuerpo como una dimensión política dentro del hecho teatral y esto se aborda con mayor precisión desde los estudios de la performance. Ileana Diéguez con su libro “Escenarios Liminales” donde uno de sus puntos a tratar es la teatralidad y lo real, habla de cómo el cuerpo del performer representa una realidad y como esta condición le proporciona ya un énfasis en la política y por lo tanto su manejo se vuelve algo ético.

En libro “La estética de lo performativo” (Fischer – Lichte, 2011) se define la corporalidad como una experiencia estética que además se vuelve semiótico una vez que se encuentra en escena. Por ello, sobre el escenario se puede ver un cuerpo en escena físico y real pero además se sabe que nunca podrá ser del todo el cuerpo del “personaje”.

Como ha sido expuesto, hay investigaciones realizadas alrededor del dilema del actuar o representar a una minoría a la que tal vez el actor o actriz no pertenece, pero desde otras miradas, no hay muchas investigaciones que desde las artes escénicas analicen esta problemática y mucho menos una que se relacione directamente a la representación de la comunidad trans. Aún no existe una correspondencia entre la presencia de la comunidad trans en la sociedad y en las artes escénicas con los trabajos académicos sobre esta relación, a pesar de que las artes escénicas son un espacio muy usado por esta comunidad para lograr visibilidad.

Este trabajo de investigación aporta en que, en un primer momento hace un registro de las obras teatrales limeñas que han contado historias de la comunidad LGBTIQ y la comunidad trans a través de los años. Además, plantea un debate relevante en este momento del teatro limeño en relación a la lucha de la comunidad trans en Lima y lo aborda de una manera académica sacándolo de esta manera del espacio virtual de las redes sociales o de los comentarios entre personas y trayéndolo al mundo académico. Sin embargo, cabe resaltar que no se pretende dar una respuesta ni definir cómo es la manera correcta de representar a esta comunidad dentro del teatro, sino el presentar las implicancias que supone dicha representación y analizar las diferentes miradas y características con las que se afronta una misma realidad.

1.2. Marco teórico

Para empezar, debemos tener en claro algunos conceptos en los que se basará la investigación comenzando con la definición de persona trans. Según la American Psychological Association, se define la palabra transgénero como “un término global que define a personas

cuya identidad de género, expresión de género o conducta no se ajusta a aquella generalmente asociada con el sexo que se les asignó al nacer.” (APA, 2011, p.1). A partir de esto, entendemos como comunidad trans a todas aquellas personas que se identifican como “trans”, abreviatura de transgénero, que a su vez pertenecen a la comunidad LGBTIQ+, quienes luchan por su visibilidad y su lucha por derechos como minoría ya que escapan de lo heteronormativo que propone la sociedad.

Piscator cuenta en su libro “Teatro político” cómo es que el teatro empieza a adquirir su dimensión política que según plantea es el resultado de las fuerzas de la literatura y del proletariado. Además, menciona que al momento de que el proletariado llega al teatro interrumpiendo lo ya establecido y lleva la revolución hasta a los aspectos teatrales más técnicos como es la llegada de la luz eléctrica a los escenarios. (1973)

Vinolo afirma, además, a partir de los estudios realizados por Badiu, que el teatro se refiere al Estado y responde de manera positiva o negativa frente a este. Badiu considera que la relación entre política y teatro “se entiende a raíz de la presencia de la dialéctica dentro de ambos campos, dialéctica que afecta la representación (el Estado de la situación), la actuación (el papel del actor contra su personaje) y la interpretación (que permite la subjetivación del público mediante la fidelidad a la idea).” (Vinolo, 2017, p.116) es decir que la política y el teatro se refiere, y afecta, en estos tres ejes.

En cuanto a la función del cuerpo del teatro, usaré el concepto de “corporalización/*embodiment*” un concepto definido por Thomas Csórdas que surge contraponiendo el concepto de representación con el de la “experiencia vivida”. Lo que propone Csórdas era otorgarle al cuerpo “una posición de prevalencia paradigmática equivalente a la que tiene el texto, en lugar de subsumirlo al paradigma textual” (Fischer – Lichte, 2017, p. 184)

tomando de esta manera al cuerpo en su totalidad. Por ello el cuerpo en el teatro no funciona simplemente como una manera de encarnar, sino que el actor/performer vive un proceso para que su propio cuerpo se devenga a en otro mientras “se transforma, se recrea, acontece” (Fischer – Lichte, 2017, p. 37)

Además, en cuanto al uso del cuerpo para la creación de un personaje en específico Iser dice que “para producir la determinación de un personaje irreal, el actor debe irrealizarse de manera que la realidad de su cuerpo sea desposeída de su fuerza y se convierta en *anagolon* para que con ello un personaje irreal pueda tener la posibilidad de ganar su presencia real” (Iser, 1983 pp.1445) Que si bien sigue con la percepción de la encarnación de un personaje, es un concepto aún válido y es una idea que también encontramos en “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación” (2003) donde Stanivslaski propone un proceso de caracterización para poder construir un personaje partiendo del desarrollo de la expresividad corporal y vocal del actor o actriz y así poder encarnarlo.

En cuanto a la dramaturgia esta es definida por Pavis como “la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.” (Pavis, p.148) Además, Pavis rescata como un problema de la dramaturgia que “se trata de comprender de qué modo las ideas sobre los hombres y sobre el mundo son puetas en forma y, por tanto, puetas en texto y escena”, como una articulación de la estética y de la ideología que es lo que analizaremos en la investigación.

Por último, la definición de estética que usaré para esta investigación será lejana a una estética en términos de belleza que tiene como base la propuesta de Jauss. La estética como experiencia la cual se desenvuelve en tres funciones, la productiva, la cual le brinda un rol activo al artista como al público receptor y no solo se queda en la contemplación del objeto artístico, la función receptiva la cual refiere al acercamiento crítico por parte del público y finalmente la función comunicativa es la parte en la que se le otorga al espectador una libertad que le permite enfrentar a través de la imaginación el mundo presentado. (Gómez, 2017)

La política es un tema transversal en toda mi investigación, utilizo el enfoque que Gisela Cánepa le da en su artículo “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público” (2006) donde ella realiza una aproximación a la política desde la cultura para comprender de esta manera los mecanismo representacionales y simbólicos que son constitutivos del poder político en contexto históricamente determinados y explica que la política se está viendo afectada en gran medida por la cultura, ya que “por un lado la identidad y los derechos culturales se han convertido en un *fin* de la lucha política y, por otro lado, las puestas en escena de distintos repertorios culturales han sido instrumentalizada como *mecanismos* de lucha política.” (p.16) y es justamente este enfoque con el que yo parto toda mi investigación. Cánepa menciona además que la cultura ya no funciona solo como medio para expresar o comunicar algo, sino que esta misma se vuelve un recurso para la acción, los límites se empiezan a difuminar y que es a partir de muchas intervenciones públicas que muchos contenidos políticos se han moldeado.

En esta investigación veré la política que está dentro de la agenda que maneja la comunidad LGBTIQ y trans, que está en búsqueda de una igualdad de derechos humanos en su sociedad, una agenda que atraviesa no solo los aspectos sociales, políticos y culturales, sino que también afecta la práctica artística que como veremos genera un conflicto con relación a la

realidad que será representada, la responsabilidad que los artistas toman frente a esto, asegurándose de no traicionar la agenda política de la comunidad representada a través del análisis a sus decisiones estéticas así como el proceso creativo en relación a elaboración de discursos y trabajo del cuerpo.



CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1 Esquema de planteamiento

2.1.1 Pregunta Principal

¿Cuáles son las implicancias políticas de la representación de la comunidad trans en el teatro?

2.1.2 Preguntas específicas

- ¿Cómo la corporalidad afecta la representación de la comunidad trans?
- ¿Cómo puede funcionar el teatro como campo de acción política?
- ¿Existen parámetros para determinar quién puede hablar sobre la comunidad trans en un espacio artístico y dar voz a otros desde la representación teatral de esta misma?

2.1.3 Objetivo principal

Identificar y analizar las implicancias políticas de la representación trans en el teatro limeño tomando como caso la obra “El arcoíris en las manos”.

2.1.4 Objetivos específicos

- Analizar cómo la corporalidad afecta la representación de la comunidad trans desde una mirada política y estética.
- Analizar y evaluar de qué manera el teatro funciona como un campo de acción política en relación a la agenda de la comunidad trans.
- Analizar si existen parámetros para decidir quién es la “voz autorizada” y quién tiene la responsabilidad en la representación de la comunidad trans de crear un espacio donde puedan tener voz.

2.1.5 Hipótesis

La representación de la comunidad trans dentro del teatro se encuentra actualmente en una crisis, frente a las posibilidades de que un actor o una actriz la asuman como representación de un personaje, se comienza a plantear un debate de quiénes y cómo se debería realizar dicha representación. El trabajo del actor ya no es solamente su desempeño artístico, sino que se le incorpora automáticamente una mirada política en su actuar. Esto hace que se cuestionen los límites de la representación teatral, así como de la creación el personaje.

Dentro de este contexto, el cuerpo ya no es simplemente una herramienta del actor para crear y contar una historia, sino que se complejiza al ver al cuerpo como una forma de militar en favor de la comunidad trans, donde no es solo una herramienta, sino que llega a ser el mensaje en sí mismo.

2.2 Diseño metodológico

Esta investigación trabajará la obra teatral “El arcoíris en las manos” la cual será analizada bajo su dramaturgia, actuación y dirección por medio de entrevistas, material audiovisual y dramaturgia escrita, así como también la revisión del discurso que manejan Imaginario Colectivo y el proceso creativo de la obra.

Esta cuenta la historia de mujeres trans y explora las dificultades por las que ellas tienen que pasar. “El arcoíris en las manos” es una de las obras representativas en su momento, así como emblemáticas y necesarias como parte de la visibilización trans, además de haber tenido el acompañamiento de importantes grupos activistas de derechos LGBTIQ.

Se trabajará la metodología partiendo de la siguiente matriz:

Pregunta Principal	Preguntas Específicas	Técnicas de investigación	Fuentes Personas/experiencias/ Bibliografía/archivos	Qué información busco recoger
¿Cuáles son las implicancias políticas de la representación de la comunidad trans en el teatro?	¿Cómo la corporalidad afecta la representación de la comunidad trans?	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Revisión de bibliografía y análisis 	<ul style="list-style-type: none"> A Miguel Dávalos y Vanessa Gedres sobre el trabajo del personaje. Le Breton, Butler 	<ul style="list-style-type: none"> El proceso creativo de la construcción de la corporalidad trans y la visión del cuerpo cis/trans. El cuerpo y su función política El cuerpo en relación a la performatividad de género
	¿Cómo puede funcionar el teatro como campo de acción política?	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Observación de obras Revisión de bibliografía y análisis 	<ul style="list-style-type: none"> A Vanessa Geldres, Gabriel de La Cruz, Daniel Fernández Video de "El arcoíris en las manos" Lucha LGTBIQ y trans en el Perú Diéguez, Sánchez 	<ul style="list-style-type: none"> El cuerpo político La agenda política de la comunidad trans El espacio escénico como espacio político "El arcoíris en las manos" frente a la agenda política de la comunidad. El subalterno, hablar por el otro
	¿Existen parámetros para determinar quién puede hablar sobre la comunidad trans en un espacio artístico y voz a otros desde la representación teatral de esta misma?	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Observación de puestas en escena Revisión de bibliografía y análisis 	<ul style="list-style-type: none"> Vanessa Geldres, Gabriel de La Cruz Video de "El arcoíris en las manos" Recopilación de obras de la comunidad LGTBIQ y trans 	<ul style="list-style-type: none"> Hablar por el otro Grupo Fémimas y su intervención Responsabilidad de Imaginario Colectivo y los actores

Realizaré la investigación utilizando los siguientes materiales:

a) Observación de las puestas en escena

“El arcoíris en las manos”: Esta obra se puso en escena el año 2017 por primera vez en el auditorio Mario Vargas Llosa ubicado en Miraflores la cual pude llegar a ver en esa temporada. El haber visto la obra presencialmente supone que se ha vivido la experiencia teatral como espectadora.

Además, se contará con el registro audiovisual el cual se encuentra en la plataforma de YouTube como un enlace privado. Gracias a la posesión de este enlace, se ha podido revisar el material varias veces para realizar el análisis con mayor precisión.

Las escenas de las cuales me basaré para realizar el análisis son aquellas en las que el manejo del cuerpo es primordial, tanto para el proceso de corporalización como también para observar la performatividad del género que realiza Marita y esa dicotomía que presenta al ser su identidad, una mujer trans, pero también verla en performeando el género masculino ya que aún no encontraba su identidad o por motivos de fuerza mayor. Así como también son escenas en las que se pueden generar más debate partiendo de la discusión planteada a lo largo de la investigación sobre la ética de la representación y el cuerpo y la responsabilidad de hablar por otro trans.

Primero, la escena que será denominada como "Flashback Revólver y Mario" donde vemos a Marita cuando aún se identificaba como un hombre cisgénero pasar por primera vez una experiencia homosexual con su amigo Revólver. De esta escena interesa el cambio del personaje Marita a antes de su transición como Mario, la corporalidad de Miguel Dávalos y las decisiones por parte de la dirección.

La siguiente escena a analizar será identificada con el nombre de "Visitas: Marita vs su mamá y hermana". De este momento se analizarán las diferentes posturas que se presentan, además del cómo se presentan las luchas diarias de las mujeres trans en lo personal y lo familiar, es decir, los diferentes discursos que han sido reflejados.

Por último, se analizará la última escena, denominada "Final" la cual empieza con Marita afectada por la discusión y aparece con la pistola, es una secuencia física en la que se puede analizar el cómo se ha representado ese momento. En esta se analizará la propuesta de dirección, así como el manejo de cuerpo por parte de Miguel Dávalos. Aunque también se hará referencia a otros momentos que se consideren relevantes.

b) Entrevistas

Se realizarán entrevistas a profundidad, a personajes clave de la obra eligiendo a una persona por enfoque de análisis, así como también a otros referentes que puedan aportar a la contextualización de la lucha de la comunidad trans dentro del teatro.

Primero, se utilizarán entrevistas y videos que están recopilados de manera pública en YouTube, así como video que fueron difundidos en notas de prensa, publicidad, como en Agenda. E, Lima News, Outsiders Guía, entre otros, luego se harán entrevistas con cuestionarios propios que se podrán ver en el Anexo.

Para “El Arcoíris en Las Manos” se realizará la entrevista a Vanessa Geldres, la asistente de dirección de la obra para conocer más del proceso de selección del elenco, el trabajo de construcción de la obra y de los personajes; así como también la mirada que tiene desde Imaginario Colectivo y si la visión de este tuvo presencia dentro de la obra teatral.

Se realizará también la entrevista a Daniel Fernández, dramaturgo de la obra para conocer la motivación de esta obra, cómo fue la elección de temática, si se tuvo una mirada política como impulso para contar la historia de Marita, y los diferentes recursos utilizados para poner en papel una realidad que no es la suya.

En cuanto a los actores, se realizará la entrevista al actor Miguel Dávalos, quien interpretaba al personaje principal de la obra “Marita”. Interesa de esa entrevista la experiencia de construcción del personaje y la corporeización de una mujer transgénero siendo él un actor cisgénero y cómo incorporó a su trabajo la femineidad. Asimismo, saber si su representación cargaba con una voluntad política además de artística.

Se entrevistará a Gabriel De La Cruz quien ha desempeñado el rol de director en la obra “Del Otro Lado del Espejo”, montaje de teatro testimonial cuyo elenco era conformado por

mujeres trans que no son actrices, para investigar sobre el proceso creativo y cómo se construyó el producto final a partir de las experiencias de las participantes. Además de dirigir esta obra, Gabriel ha trabajado otros montajes como “Desde Afuera” (2014), “Un Monstruo Bajo mi Cama” (2015). “Morbo” (2017), “Congreso” (2018), “Negra” (2018) y “La Prueba” (2018), y sumándole a su experiencia en este ámbito, ha trabajado dentro del colectivo No Tengo Miedo, y actualmente es Director General de Presente. Por ello, se hablará con él también de su trayectoria como activista de los derechos de la comunidad LGBTIQ en relación con su trabajo dentro del teatro, cómo hace acciones políticas desde las artes escénicas y la historia de esta lucha dentro del contexto limeño, así como también su participación en espacios de debate político ya que es un referente de la comunidad LGBTIQ tanto en las artes escénicas como en la política por lo que une ambos frentes.

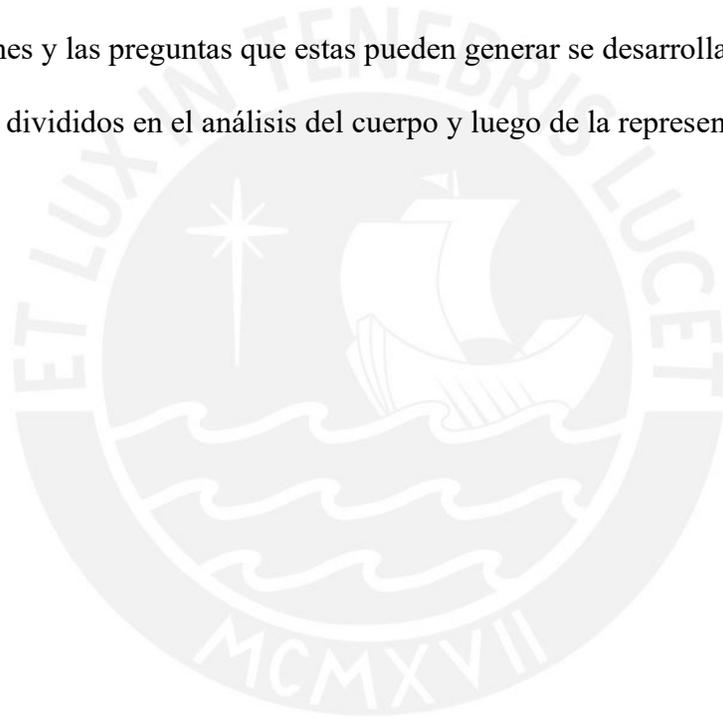
c) Material publicitario y de redes sociales

Se recolectará el material publicitario tanto físico como virtual para analizar el discurso con el que se vendía la obra, además de ver las descripciones de las historias narradas, a qué cosas le daban más enfoque, quiénes eran la imagen publicitaria, entre otras variables.

Se contará también con la información de Imaginario Colectivo, la historia y sus propósitos dentro del teatro y a nivel político que difundían al momento de poner en escena la obra y analizar si hay cambios con su situación actual como colectivo. Por último, se tomará en cuenta la manera en la que llegaron a ponerse en escena y la respuesta que tuvo.

Esta investigación entonces se desarrollará en tres capítulos. Primero, en el capítulo III se recogerá información sobre el contexto de la comunidad LGBTIQ, con mayor enfoque en la

comunidad trans en Lima, a través de marco políticos y sociales vigentes, tomando en cuenta las leyes, la identificación de los colectivos, los grupos de la comunidad LGBTIQ en nuestro país, y los grupos teatrales, así como las agendas que estas persiguen. Luego de esta revisión de la situación real de las condiciones de la comunidad, pasaré al análisis de la práctica artística la cual a su vez se divide en dos: la parte discursiva, refiriéndome a la labor que los grupos dicen sobre su quehacer, así como también de la parte creativa que podría considerarse además la parte más reflexiva abordando los procesos de creación y lo que estos le generan en términos de posiciones frente a sus decisiones y las preguntas que estas pueden generar se desarrollaran en los dos capítulos siguientes divididos en el análisis del cuerpo y luego de la representación.



CAPÍTULO III: LA COMUNIDAD TRANS Y SU REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO LIMEÑO

3.1. Lucha del grupo LGBT y la comunidad trans en el Perú y Lima

Utilizaré los conceptos presentados en “Estado de violencia: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en Lima metropolitana” (No tengo miedo, 2014) para definir algunos términos que usaré a lo largo de la investigación. En este informe se utilizan las siglas ‘LGTBIQ’ las cuales significan ‘lesbianas, bisexuales, intersexuales y queer’, respectivamente, y se utiliza en conjunto como término paraguas para abarcar a toda la comunidad de diversidad sexual y de género” (p.9)

El origen de estas siglas no tiene un momento preciso, aunque generalmente se hace referencia, como la hace Rainbow Translations en su artículo web, al ataque violento con disturbios en Stonewall Inn, el primer bar ‘gay friendly’, que fueron hechos en contra de las personas homosexuales que frecuentaban el lugar el 28 de junio de 1969 en Nueva York. Este evento a pesar de que no está comprobado que haya iniciado directamente el movimiento desde Nueva York hacia el resto del mundo, su conmemoración se ha fijado en la opinión pública. (Caro, 2019). Sin embargo, es alrededor de este evento que se empieza poco a poco a formar un grupo como una identidad para hacer frente a una variedad de prejuicios y connotaciones negativas por parte de la sociedad frente a la cual tenían que luchar. Es así como las personas homosexuales deciden usar la palabra “homófilo” para identificarse con un sentido de amor y amistad sin ser explícitos con la cuestión sexual, pero esta palabra quedó en desuso durante la década de 1960. Ya en la década de 1990 se establecieron las siglas de LGB para pronto sumarse

el colectivo trans y quedar como LGTB. Sin embargo, este mismo artículo lleva como título “LGB, LGTB, LGTBQ, LGTBQ+: UNA SIGLA EN EVOLUCIÓN” ya que ciertamente son siglas que pueden ir variando con el tiempo, ya sea en cuanto al orden de las letras o al aumento o disminución de estas mismas. Algunas otras variaciones incluyen “LGTBTITI” donde la triple t visibiliza a los travestis, transgénero y transexuales, “LGTBQIA” donde la A agrupa a personas asexuales, entre otras. Estas son algunas de las siglas que se van integrando en la comunidad a partir del reconocimiento de nuevas identidades o de las identidades a las que decidan dedicarle mayor importancia en el momento en cuanto a visibilización y lucha. (Rainbow Translations, 2018). Es por esta razón que hay diversas maneras de denominar a esta comunidad, que muchas veces suele diferir entre los años en los que se le hace referencia, pero manteniendo siempre como base las siglas “LGBT”. Es por esta razón que en esta misma investigación diversas fuentes se referirán a la comunidad con más o menos siglas, pero entendemos que todas refieren al mismo grupo de personas.

Dentro de esta comunidad y sus siglas, es importante reconocer que incluyen identidades tanto de género como sexual. No Tengo Miedo utiliza el término de orientación sexual que “se define en relación a los géneros hacia los que se orienta la atracción afectiva, romántica y/o erótica, por auto-nominación, pues suele ser un término identitario. Orientaciones sexuales son la homosexualidad, heterosexualidad, bisexualidad, pansexualidad, entre otros.” A esto también se podrían agregar identidades como la asexualidad. Mientras que la identidad de género “es la autopercepción y autoidentificación del género, y puede coincidir o no con el sexo asignado al nacer. Las personas suelen identificarse como hombres o mujeres, con la añadidura del sufijo ‘trans’ cuando se quiere especificar que su identificación actual es el devenir de una transición

desde un sexo impuesto a un género autonombado. También existen identidades de género fuera del binario hombre-mujer” (2014, p.9)

La primera sigla “L” hace referencia a la identidad de lesbiana “una persona que se identifica como mujer y se siente sexual y afectivamente atraída hacia las personas que se identifican como mujeres. También incluye personas que en algún momento se han identificado como mujeres, como personas trans que se sienten atraídas mayoritariamente hacia mujeres u otras que se sienten identificadas con la comunidad y cultura lésbica” (p.10) En esta definición vale rescatar una característica importante y es la importancia de que se encuentre identificada con la comunidad y el término en particular.

Continuando con las siglas, la “G” pertenece a la identidad gay “una persona que se identifica como hombre y se siente sexual y afectivamente atraído hacia personas que se identifican como hombres. La “B” a la identidad bisexual, “personas que se siente sexual y afectivamente atraída hacia hombres y mujeres, o personas de su mismo género y otros”. La “T” representa a la identidad de transgénero lo cual es definido como “aquella que transgrede los límites socialmente construido alrededor del sexo impuesto al nacer y demanda ser reconocida como parte del género con el que se identifica, que es otro. Se utiliza esta categoría para indicar el proceso de transición de género e incluye a personas travestis, transgénero y transexuales sin distinción”.

Pero incluye en su glosario el concepto de “trans”, además de la identidad de transgénero, haciendo una distinción entre estas. Definen a un hombre trans como una “persona que se identifica como hombre, cuyo sexo asignado al nacer fue femenino”, a una mujer trans “persona que se identifica como mujer, cuyo sexo asignado al nacer fue masculino” y además a una persona de género no conforme “persona cuya expresión de género no corresponde a los roles de

género”, estas tres subdivisiones pertenecen al concepto de trans que se usa “para indicar que comprende una multiplicidad de transgresiones de género, no solo las usualmente asociadas a ‘transgénero’, sino además, personas intersex, género ‘queer’, género fluido, género no conforme, no binario, bigénero y más”. Finalmente, la “Q” simboliza lo queer “un término general. Vemos que lo trans, en todas sus posibilidades, supone una contraposición o una ruptura de lo que se entiende como género, un concepto establecido y definido socialmente. Por último, la “I” corresponde a lo intersexual un “término general para describir una variedad de condiciones por las que una persona nace con un aparato reproductivo y/o una anatomía sexual que no encaja con las definiciones tradicionales de sexo masculino o femenino”

Todas estas identidades forman al colectivo LGBTIQ que según el Informe LGBT del 2018 de Promsex, este es el colectivo que “ha luchado por el reconocimiento de la orientación sexual y la identidad de género no heterosexuales frente al imperio de la heterosexualidad como sistema ordenador de la vida social, logrando superar en alguna medida la patologización y la criminalización de las expresiones de la diversidad sexual y posicionando un discurso de reivindicación de derechos fundamentales.” (p.23) Además en el informe citan a Vargas diciendo que “estos nuevos movimientos sociales generan nuevas preguntas y abren nuevos espacios de análisis y discusión, poniendo en relieve los vínculos existentes entre la vida cotidiana y las relaciones de poder dentro de las cuales es posible lograr la transformación social”. Siguiendo este motor, en las últimas décadas según PROMSEX en las últimas décadas el movimiento por la diversidad sexual junto con el movimiento feminista han sido los movimientos sociales con mayores resultados en cuanto a levantar demandas de igualdad y citan a Vargas quien dice que “la existencia de ‘estos nuevos movimientos’ ha venido a cuestionar radicalmente la forma como están estructuradas las sociedades”. (Vargas, Virginia 2008, p.34 en pg.22) Esto es clave ya que

revela que estos movimientos no han pasado desapercibidos, sino que por el contrario han supuesto un cambio de paradigmas en la sociedad, transformando algunas ideas preconcebidas sobre los vínculos y relaciones en cuanto a las nuevas ideas de género y sexualidad que trae consigo el colectivo LGBTIQ.

Si parte de la definición de colectivo LGTBIQ incluye el movimiento político y la búsqueda de un cuestionamiento de nuestras ideas ya formadas de género e identidad, participar de dicho movimiento parece un requisito para reconocerse como miembro de la comunidad. Entonces estas siglas no solamente representan una serie de identidades, sino que conforman juntas un grupo, una comunidad que lucha por un objetivo común a pesar que dentro de ella haya subgrupos que pueden concebir subcomunidades, como lo es la comunidad trans. En otras palabras, no basta con cumplir con la definición en tanto orientación sexual o identidad de género, ser parte de la comunidad LGTBIQ supone también un proceso de identificación con las demás personas y estar alineado con lo que estas buscan.

La existencia de este colectivo y de las identidades que esta reúne asegura la lucha por la igualdad de derechos y la visibilización dentro de nuestra cultura occidental que sigue un modelo social y cultural dominante que considera que el género y sexo solo abarcan dos categorías inamovibles, lo masculino/hombre y lo femenino/mujer dejando como únicas posibilidades lo binario y lo heterosexual. “Es así como la heterosexualidad se vuelve en un régimen político basado en la sumisión y en la apropiación que su vez va marcando la vida de las personas teniendo “el control social de sus cuerpos, las subjetividades y las relaciones, logrando proyectar prejuicios sociales que fundamentan prácticas e ideas de sometimiento.” (p.9)

Partiendo de esta realidad, las personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ son un grupo excluido sistemáticamente no solo de manera social, sino que se extiende a términos políticos y

por ende culturales, los tres ámbitos en los que este colectivo debe afrontar desigualdades, pero también los tres ámbitos de trabajo donde se busca incidir de manera que se afectan mutuamente. Además, este colectivo busca hacer visible aquellas identidades que no responden a la heteronormatividad propuesta y reforzada por el Estado. Por ejemplo, lo que busca la categoría de orientación sexual, es proteger las diversas manifestaciones incluyendo la heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad, pansexualidad, entre otras de manera equitativa, pero todas estas identidades no tienen igualdad de condiciones frente a sus derechos y el goce de estos, en comparación con la heterosexualidad, porque el Estado sí garantiza y reconoce los derechos de las personas heterosexuales pero no es de la misma manera para aquellas personas cuya orientación es alguna de las otras mencionadas. (No Tengo Miedo, p. 12)

Para alcanzar estos objetivos propuestos, la comunidad LGBTIQ ha pasado y sigue pasando muchas barreras a lo largo de la historia por lo que es importante hacer una revisión histórica a la lucha LGBTIQ dentro de nuestro país, para ver cómo esta situación ha ido evolucionando en relación con la agenda que esta persigue. Su lucha es un movimiento que nació a partir de la formación de un discurso. Sobre esto, Tomás (2009) desarrolla que:

“Su esencia es la (re)definición de la identidad de las personas homosexuales, en ocasiones afirmando la igualdad entre homo y heterosexuales, y en otros momentos destacando su especificidad y derecho a la diferencia. En cualquiera de los dos casos, lo que se intenta invertir es la identidad alienada o estigmatizada de homosexuales y lesbianas, tal y como se ha venido definiendo históricamente desde el discurso y estereotipos de género tradicionales del patriarcado. Bajo la diversidad de formas que ha ido adoptando este movimiento a lo largo de su historia, subyace una línea argumental fundamental: el esfuerzo colectivo por redefinir la condición de las personas

homosexuales –en oposición a su estigmatización– y la lucha por su reconocimiento social. “(p.3 y 4)

Estos cambios que se buscan serán entonces entre los tres ámbitos lo político, lo social y lo cultural, aunque es difícil verlos por separado ya que están muy integrados. Por ejemplo, para la comunidad trans existe una problemática en cuanto a su reconocimiento de identidad. En lo político, su verdadera identidad de género, así como el nombre con el que se identifican no es legalmente posible en su DNI por lo que el Estado mismo no reconoce sus identidades, es ahí donde entra la discriminación sistemática. Según la información de PROMSEX:

“como sistema ordenador encuentra en el ordenamiento jurídico una de las herramientas más poderosas de la legitimización. Claras muestras de ello son, por ejemplo, la asignación binaria del sexo como requisito obligatorio para la garantía del derecho a la identidad de las personas recién nacidas, la protección jurídica exclusiva para parejas de personas de sexo legal distinto, las limitaciones en la adopción de niños por parte de las personas LGBTI, obstáculos judiciales administrativos para el reconocimiento de identidades de género, acceso a servicios médicos en el caso de las personas intersex, entre otros.”

Esto repercute en los otros aspectos de la vida de la persona, también influye en su vida social ya que no les es posible usar su verdadera identidad en diferentes espacios como la universidad, los servicios médicos, entre otros, así como también afecta su relación con las demás personas. Esto en conjunto mientras se mantenga normalizado forma parte de nuestra

cultura y de nuestra manera de entender la identidad de cada persona, es por eso que su lucha afecta estos tres frentes y pretende modificarlos.

El comienzo de la visibilización de esta comunidad y de sus problemas se encuentra en distintos momentos y con luchas aisladas, acá me centraré en hacer un recuento de la revolución que se ha dado de manera formal y con intenciones explícitamente políticas. En el año 1924 se deroga en el código penal la ilegalidad de la homosexualidad entre adultos en nuestro país. Pero no es hasta los años ochenta donde empieza el verdadero movimiento LGBT. En el año 1982 surge el Movimiento Homosexual de Lima, mejor conocido como MOHL, un grupo muy vinculado al mundo del teatro debido a que sus miembros eran parte del círculo teatral, y el año siguiente surge desde el movimiento estudiantil el grupo Acción para la Liberación Homosexual o Aphlo. Aunque la existencia de este último fue muy corta, desapareciendo al año siguiente, el MOHL en cambio, logró perdurar ya que recibió apoyo financiero por parte de la International Gay Association (Romero y Simonetto, 2019).

Hasta ese momento la cara de la lucha era principalmente masculina, teniendo como frente a un grupo de hombres homosexuales, lo cual empezó a cambiar con la formación del Grupo de Autoconciencia Lesbiana Feminista (GALF) quienes empezaron primero a buscar visibilidad y a buscar la manera de instalar un “nosotras” en las conversaciones que parecían perpetuar la idea del hombre como centro de la sociedad entre hombres homosexuales. Su impacto se hizo tan presente que incluso una activista lesbiana fue la que encabezó el MHOL a inicios de la década. Estas primeras agrupaciones aparecieron la década de los ochentas, cuando el contexto nacional era bastante complicado ya que coincidió con la época de terror en el país, donde la pobre situación económica y la inseguridad ciudadana durante este periodo limitaban

las acciones de estas organizaciones, así como también acrecentaba la vulnerabilidad de personas con una identidad sexual y de género minoritaria. (Rosas, 2018, pp. 31)

Siempre ha habido una tensión constante en la historia del grupo LGBT en Lima. Ya sea por la búsqueda de una identidad que englobe a “todxs”, por las jerarquías de clases dentro de los grupos, o por las diferencias políticas. Cornejo plantea este debate y considera que la separación de cada letra del LGBT (lesbiana, gay, bisexual y transexual) no deberían ser tan excluyentes ya que un individuo puede pasearse por cualquiera de esas categorías. Este constante debate es el que por una parte logra que la comunidad trans alce su voz y cuestiones los paradigmas.

Esto llevó a que a inicios de la década del 2000 empiezan a surgir las activistas travestis, transgénero y transexuales a querer diferenciarse de las y de los homosexuales que eran quienes guiaban el norte de la lucha. Estuvo acompañado de un evento que juntó la lucha política con el arte, el Museo Travestí de Giuseppe Campuzano. Su importancia radica en la visibilización que les da a los cuerpos no heteronormados donde “rememora el violentamente amputado travestismo ritual, portado por la sabiduría ancestral peruana; denuncia las persecuciones y transvestidos estatales” (Cornejo, 2015, pg. 80) y esto sostiene un arte que inserta manifestaciones de carácter activista lo cual se seguirá desarrollando y veremos cómo en la siguiente parte del capítulo.

A pesar de estos cuestionamientos y cambios, Cornejo afirma que los móviles de todas estas agrupaciones se basaban principalmente en buscar modificaciones legales en la constitución para tener los derechos civiles que la comunidad requería. Luego de la época de terror que pasó nuestro país y a la llegada de la democracia, surgen nuevas organizaciones LGBT. Tales como la “Comunidad Homosexual de Esperanza para la Región de Loreto (CHERL) (2003), “Diversidad Sanmartinense (DISAM) (2004), “Red Trans Loreto” (2007),

“Sociedad Trans FTM Perú” (2008), “Tsanwa” (2010), “Articulación de Lesbianas Feministas de Lima” (2011), “Renajo TLGB” (2012). Desde este momento las cosas empiezan a progresar y se empiezan a obtener pequeños logros a favor de la lucha. Estos cambios se pueden notar en la presencia política que se empieza a asentar. En el año 2006, en el Perú se presentan a las elecciones generales de Perú cuatro candidaturas de personas abiertamente miembros de la comunidad LGBT y en el 2014 fueron electas cuatro personas de la comunidad. Esto logró que hubiera propuestas que ayudaran a la comunidad LGBT y ya se posicionaban en los nuevos intereses políticos y hubiera mayor visibilidad. (Rosas, 2018) Esta representación en la política resulta un cambio bastante importante para la comunidad. En general, Alberto Belaúnde el abogado y político peruano, y actualmente congresista elegido siendo abiertamente homosexual, asegura que los referentes son imprescindibles para cualquier comunidad que creen espacios de conversación y sean un punto de referencia y cuenta la diferencia del momento actual en la política del país donde él mismo es ejemplo de un político abiertamente en la política peruana frente a una realidad completamente diferente como los años 2004, 2005 cuando su único referente era un político español. (Calla Cabro, 2019)

A pesar de este desarrollo, también existían tensiones entre el Estado y estas agrupaciones como sucedió durante el gobierno de Alan García, donde uno de los movimientos lésbicos más importante fue lograr la aprobación de la Ley de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres, ley que se aprobó con ese nombre, excluyendo los términos “orientación sexual” y “diversidad sexual”, que se encontraban cuando se presentó el proyecto original por parte de los grupos activistas de lesbianas. En general, “El trabajo de los movimientos sociales en el Perú alrededor de la diversidad sexual, ha logrado en cierta medida poner en la agenda política del

Estado, sus principales preocupaciones referentes a la situación de violencia y discriminación sistemática de la población LGTBIQ” (2000, Legarda, p. 58)

Hoy en día vemos que han pasado por el Congreso hombres abiertamente homosexuales como Carlos Bruce y Alberto de Belaúnde, pero además en las últimas elecciones para el congreso del presente año se presentó la primera mujer abiertamente trans, Gahela Tseneg en la lista de candidatos de Juntos por el Perú. Es evidente que la comunidad LGTBIQ está en un constante cambio, ya que con el pasar del tiempo es mayor la cantidad de identidades que se reconocen y a partir del reconocimiento de su propia comunidad se puede trasladar la lucha a la sociedad en general. Esta lucha social sin embargo no solo refiere a aspectos, valga la redundancia, sociales, sino que también incluye aspectos políticos y culturales. Desde el lado político, el Estado no legitima las identidades que escapan lo hegemónico, esto en distintos niveles afectando de esta manera todas las áreas en la vida de las personas afectadas. En cuanto a la comunidad trans, no se legitima un derecho tan básico como el de la identidad, lo cual a su vez repercute en otros aspectos. Es por ello que es importante que esta comunidad se haya organizado para hacer frente a la sociedad desde lo político. Grupos como el MOHL son los que han permitido crear cambios en la política peruana, y aunque aún no se haya obtenido los mismos derechos para todos, la realidad es cada vez más igualitaria comenzando con la visibilización.

Vemos entonces cómo es que la comunidad LGBTIQ se une a través de su objetivo en común lo cual forma su política representada en una “agenda gay” la cual le permitirá movilizarse en diferentes espacios incluyendo el espacio teatral que exploraremos a continuación.

3. 2. La agenda gay y el teatro limeño

De esa manera la comunidad LGBTIQ fue abriéndose paso en la sociedad limeña luchando de manera política. Como consecuencia del movimiento, el arte también tuvo un desarrollo en esta temática y era sobre las tablas donde se perpetuaba esta lucha política pero llevada al público desde las tablas.

Previamente, nuestras expresiones más antiguas como la cultura Mochica donde mediante las artes plásticas desarrollaban ideas de sexualidades diversas, estas parecieron ser reprimidas ya que recién en el último cuarto del siglo XX se vuelve a dar batalla a la heteronormatividad. Pero es a finales de los años 70 y principio de los 80 donde vemos propuestas escénicas que se contraponen a aquellas representaciones que “invisibilizan, marginan, estigmatizan o menosprecian a estas sexualidades a través de la mofa, la configuración de estereotipos o su exclusión de los mundos” (pg.49, Encinas) es decir las representaciones apuntan a brindar una representación más real, no solo utilizan a la comunidad LGBT como objetos cómicos o estereotípicos, la representación va más allá.

Como mencioné previamente, el año 2014 fue un año clave en el desarrollo de la temática de género dentro del mundo teatral limeño. Este fue el año “fértil en la preocupación por explicitar ciertas posiciones políticas sobre sexualidades desde estrategias y poéticas diversas” (Encinas, pp. 49). Esto quiere decir que a pesar de que previamente se haya podido abordar esta temática es en el 2014 donde esto empieza a tomar un rumbo bien encaminado y con un horizonte claro como podremos ver más adelante.

Algunas de las primeras obras que hablen de la sexualidad son “El amor de los unos y los otros” (1975), “la locura de la señora Bright” (1976), “Los muchachos de la banda” (1977) y “Orquesta señoritas” (1997) teniendo a Edgar Guillén como director y actor de estas obras.

Posteriormente él mismo se convertirá en uno de los artistas escénicos que aborde temas y personajes homosexuales, transexuales o transvetidos con gran frecuencia. Como lo eran sus unipersonales “Sarah Bernhardt” (1994), “Isadora” (1990), “Federico, Federico” (1992), “Emily” (1995), o las obras “El amor del otro lado” (1984), “Verano y Williams” (1989) y la Misa de Hécua que se dio años después en el 2014.

En 1980 se estrena “El beso de la mujer araña” por el grupo de Teatro del Sol, actuada por Alberto Montalva y Luis Felipe Ormeño en la sala Cocolido en Miraflores. Esta obra será como indica Encinas, la obra emblemática del tema que ha quedado en el imaginario del público teatral limeño. Luego en 1989 ellos mismo estrenan “El homosexual o la dificultad de expresarse” de Copi. Sin embargo, el Teatro del Sol y sus trabajos culminan junto con la muerte de sus directores, una pareja gay que fue víctima de la epidemia del VIH, como cuenta Gabriel de la Cruz en su entrevista.

Entra también el arte plástico o el visual como herramientas de creación, como lo utilizó Bruno Ortiz León a finales del siglo XX cuya plástica visual estuvo comparada con el Drag Queen formando de esta manera una poética de teatro gay. Dentro de sus trabajos encontramos a “Calígula/contra proceso” (1997) donde los actores masculinos encarnaban roles femeninos y las actrices; los personajes masculinos, y de esta manera rompía con lo binario, siendo un “signo de disidencia político sexual” (Encinas, p.61). Además, habla de la bisexualidad con las historias de los protagonistas en “Medea contrarreloj” en el 2001, y en el 2002 estrena “Las Dárdano”.

La dramaturgia también iba proponiendo esta temática, Adrianzén ha investigado y escrito obras teatrales con personajes icónicos y centrándose en su homosexualidad, como el cineasta Passolini en su obra “Demonios en la piel” en el 2007, o “sangre como flores” en el 2009 basada en la vida de García Lorca, así como “Libertinos” obra del 2012 sobre Claude Le

petit. (Encinas) Previamente Mario Vargas Llosa habría ya incluido en sus obras algún personaje o relación homosexual en obras como “La chunga” (1986), “Ojos bonitos, cuadros feos” (1996) y una mucho más reciente en el 2008, “al pie del Támesis” aunque estas obras no dejaron muy complacida a la comunidad gay, con lo que vemos que a pesar de la inclusión de personajes gays esta representación no siempre será positiva y a favor de la lucha. (Encinas).

También se veían performances escénicas donde el Galpón Espacio ha tenido un gran rol al plantear proyectos interdisciplinarios que aborden en tema de las sexualidades como en “Goce carnal” en el 2011, una “instalación performática” dirigida por artistas peruanos, mexicanos y chilena, y resultó ser uno de los trabajos escénicos más explícitamente centrados en la dimensión de la sexualidad y sensualidad de diversas identidades y prácticas queer. (Encinas, 2016) Estas obras circulaban dentro de un ámbito bastante cerrado, y, como mencionada De La Cruz en la entrevista que le realicé (2019) suceden dentro de un espacio “under” haciendo referencia a que los espacios utilizados eran conocidos solo dentro del mundo del teatro en espacios pequeños y poco conocidos, concurridos por un número reducido de personas de teatro donde la llegada de público general era bastante difícil de encontrar.

Pero De La Cruz (2019) que poco a poco estas temáticas de género fueron llegando a los espacios teatrales más *mainstreams* de la capital, término también empleado por Encinas. Lo “mainstream” supone espacios teatrales más comerciales, donde el público es más variado y no se reduce al público de teatro habitual. Dentro de este nuevo espacio que se acerca más a la sociedad en general, se presenta la nueva versión de “El beso de la mujer araña” en el año 2008 esta vez dirigida por Chela de Ferrari en La Plaza. Luego el “Proyecto Laramie” de Moisés Kaufman y los miembros del Tectonic Theater Project dirigida en el 2013 por Jaime Nieto se estrenó en la sala de ICPNA. En este mismo año se dieron las obras “El príncipe azul” de Ramón

Griffero dirigido por Giovanni Ciccía en el Teatro Larco y “Un corazón normal” de Larry Kramer dirigido por Juan Carlos Fisher para La Plaza. Ya en el 2014 él habría dirigido “La jaula de las locas” musical estrenado en el Teatro Peruano Japonés. “Eclipse total” de Christopher Hampton y dirigida por Roberto Ángeles e estrenó ese mismo año en el Centro Cultural de la Universidad Católica. Además de una de las reposiciones de “¿Quieres estar conmigo?” De Roberto Ángeles y Augusto Cabada, dirigido en esta ocasión por Sergio Llusera en el MALI.

En el año 2014, Gabriel de La Cruz presenta su proyecto “Desde Afuera” el cual a pesar de no considerarse un proyecto que haya nacido 100% LGBTIQ como él lo describe, llevó a este espacio a personas miembro de la comunidad a los escenarios y dio el pase a que esto se siguiera haciendo. Esta obra supone un cambio importante en el rumbo de la interpretación de la comunidad ya que otro cambio en el panorama escénico ya que se traía otro tipo de propuesta. Esta es una obra de teatro testimonial, un término que surge a finales del siglo XX pero que es un fenómeno del siglo XXI que surge, según Fernández en “El artículo Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve” (2012) citado por Condori (2019, p. 12) surge de una necesidad social y política. Fernández (2012) “

Condori (2019) utiliza también el artículo “Del relato testimonial al cuerpo de la memoria”, María José Contreras (2017) quien hace una distinción de dos grandes momentos en la presencia del teatro testimonial en Lima. El primer momento se dio durante las décadas de 1960 y 1970 período en el cual el teatro entró en un compromiso político que suponía poner en escena a aquellos que no tienen voz. El segundo momento con origen en el siglo XXI se “desplazó su interés desde la vocación de denuncia al cuestionamiento de la posibilidad de escenificar un referente extra teatral.”

Esto nos da cuenta de un tipo de teatro que surge de un deseo político llevado a las tablas. Habría que entender entonces al teatro testimonial como:

“una plataforma para hablar de personas o temas que han sido silenciados, y temas que necesitan visibilizarse en la actualidad. Por esta razón, tiene una connotación social muy fuerte que es lo que llama la atención a ciertos sectores donde prima el activismo. También, lo testimonial está ligado a la intimidad y ciertos temas como la maternidad, las relaciones amorosas, las profesiones que ciertamente no son temas tabúes, pero que sí necesitan tener una nueva mirada, recurren al teatro testimonial para encontrar nuevos significados y poder hablarle a un público desde una perspectiva que quizás no haya tomado en cuenta.” (Condori, 2019, p. 14)

El teatro testimonial parece abordar los escenarios con mayor fuerza debido a su origen y su impacto político-social. Vemos como si el espacio teatral, entonces, fue un buen lugar para el desarrollo y aceptación de esta comunidad, el teatro testimonial lo potenciaba a mayor medida. Especialmente los proyectos bajo la dirección de De la Cruz, ya que como menciona Encinas sobre el trabajo de este mismo director asegura lo siguiente; “sostengo que ambos: contenido y continente, fondo y forma, mensaje y canal han sido montados con una responsabilidad política y estética en el mismo nivel de relevancia, sirviéndose mutuamente” (Encinas, p.55)

El siguiente año en el 2015 se estrenó una obra sobre una relación entre mujeres, lo cual dentro de todo este auge aún era raro de ver en la capital, con “Stop Kiss” de Diana Son y dirigida por Norma Martínez cuya temporada se dio en la Universidad del Pacífico. Este mismo año se estrena la obra “Un monstruo bajo mi cama” en el MALI que luego se pondrá en otros

teatros como el de la Alianza Francesa en Miraflores. Este mismo año, Gabriel de la Cruz dirige la obra “Del Otro Lado del Espejo” nuevamente en el Centro Cultural España donde se presentan únicamente mujeres trans. Al traer a escena a personas trans considero que se abre el debate y la problematización que plantea esta investigación. Dado que el teatro testimonial acorta las distancias frente al público en otro nivel de intimidad y donde se visibiliza a esta comunidad, se hace más cercano a la lucha de la comunidad trans desde las mismas personas de la comunidad. Es así como se abre una nueva forma de abordar este tema.

Todas estas obras vemos que van circulando en teatros que hasta el día de hoy son los más conocidos y no pertenecen a ese ambiente de “teatro independiente” que suele ser difícil de conocer y de llegar por aquel que no es un artista escénico. Además, el tamaño de teatros como el Peruano Japonés supone ya una gran diferencia, así como también la difusión y el movimiento que puede generar una función teatral en espacios como La Plaza o el Teatro de la Universidad del Pacífico. Todo esto genera evidentemente un acercamiento de temáticas de género y de la comunidad LGBTIQ y lo confronta con otro tipo de público. De la Cruz en la entrevista habla de que el mundo teatral siempre ha sido un poco más abierto a este tipo de temas. Se piensa en los artistas como aquellos que son más receptivos a ideas nuevas y que es por eso que estos temas no salían de los “under”. Sin embargo, poco a poco esto fue saliendo de las sombras y se fue llegando a espacios más conocidos. Con ello, se permite contar desde otra posición, es llevar toda la lucha de la comunidad LGBTIQ y exponerla a debate y a conversaciones que de otra manera tal vez no ocurrirían.

La acogida que tuvo el público con la llegada de la comunidad LGBTIQ al teatro fue bastante positiva, como menciona De La Cruz permite que la gente piense” ¿Qué es esto?, ¿De qué va?, ¿Quiénes son? Qué interesante” y además el teatro y el mundo del arte ha sido siempre

como el espacio más “progre” entonces la acogida por este espacio y los encargados, como los productores y los directores han sido muy receptivos y les han abierto fácilmente las puertas.” De esta manera el teatro ha cumplido la función de puente entre la lucha de la comunidad LGBTIQ y el público en general, acortando distancias y además de visibilizar identidades, acercarlas y humanizarlas.

Considero que esta obra merece un énfasis particular porque a diferencia de todas las que has hecho mención, sí trae a personas trans a escena, por lo tanto, abre el debate y la problematización. Esto en un contexto de teatro testimonial y agenda de la comunidad LGTBIQ.

Y durante los últimos años hemos seguido viendo como las obras que abordaran temas de la comunidad LGBTIQ se instalaban con mayor medida en el teatro limeño y se han creado más espacios para esto. La creación del FIAED es un claro ejemplo, el Festival Internacional de Artes Escénicas viene dándose desde el 2015 hasta la fecha. Así como también se crean espacios como “Microteatro: Por Orgullo” que se encuentra dentro del circuito más céntrico del teatro de la capital. En relación a este crecimiento podríamos preguntarnos también si el público que asiste a estas obras ha crecido en número o no, tema que ya no es parte de mi investigación pero que sería de gran relevancia analizar para futuras investigaciones.

CAPÍTULO IV: CUERPO TRANS EN EL TEATRO

4.1. La performatividad del cuerpo trans

El cuerpo en sí mismo no solo supone una realidad física y biológica, sino que representa y se utiliza en otros ámbitos además de los aparentemente obvios. Ramírez y Rodríguez (2018) hablan del cuerpo como “un elemento fundamental que impulsa y sostiene la vida, que induce y sustenta la existencia” (p. 306) El cuerpo se considera entonces un instrumento, ya que es mediante este que podemos lograr tener un sustento económico, pero también con el que podemos lograr construir una identidad propia. Sin embargo, esta es una de las maneras en las que se puede entender el cuerpo, pero como nos dice Le Breton, “el cuerpo nunca es un mero objeto técnico (y tampoco es el objeto técnico). La utilización de ciertas partes del cuerpo como herramientas no convierte al hombre en un instrumento. Los gestos que ejecuta, incluso los más elaborados desde el punto de vista técnico, contienen significado y valor” (2018, pp.64 y 65) y es este enfoque el que nos interesa analizar.

Le Breton desarrolla en “La sociología del cuerpo” (2018) la idea del cuerpo como una forma de socialización y dice al respecto que:

“Este proceso de socialización de la experiencia corporal es una constante en la condición social del hombre, si bien alcanza su máxima intensidad en ciertos periodos de la vida, sobre todo durante la infancia y la adolescencia. En efecto, el niño crece en una familia cuyas características sociales pueden ser variadas y que además ocupa una posición específica en el juego de variable que caracterizan su relación con el mundo propio de su comunidad social. Los hechos y los gestos del niño se envuelven en este *ethos* que

origina las formas de la sensibilidad, su gestualidad, sus experiencias sensoriales, y que por lo tanto delinea el estilo de su relación con el mundo.” (pp.11 y 12)

Esto da cuenta de un cuerpo que se va construyendo a través de la manera en la que este socializa, aunque como explica el autor, es un proceso que no se reduce a la niñez sino que va transcurriendo durante el resto de la vida de cada persona ya que mediante nuestra corporalidad construimos nuestro mundo, lo experimentamos y transformamos y el mundo hace lo mismo con nuestra corporalidad, por lo que nuestro cuerpo siempre está produciendo un significado dentro de un espacio social y cultural determinado efecto de una combinación de la educación recibida con los procesos de identificación de la persona.

En cuanto a la identificación, hay muchas formas de construir una identidad, la que interesa analizar para fines de esta investigación es la del género y su relación con el cuerpo. Para Butler el género está formado por una serie de normas culturales que nos inculcan a lo largo de la vida y de cierta forma nos imponen desde lo psicosocial. Es por ello que estas normas suelen perseguir un ideal cuyas expectativas y fantasías suelen provenir de las demás personas y no de uno mismo, aunque con el tiempo se vuelva además una fantasía personal ya que es así como nos hemos ido criando. (2017)

No obstante, Ramírez, Rodríguez y Butler, en sus diferentes textos, concuerdan en que también existe una perspectiva biológica intrínseca en la idea de género que, como dicen los primeros autores, esta concibe al género con una memoria sexual ya establecida de una manera directa y con asociación al sexo anatómico que diferencia a la feminidad de la masculinidad como un símbolo de esta binariedad.

Esta parte biológica es la que sirve de base para que el lado social de las normas obligatorias de las que nos habla Butler, se desarrolle y se mantengan como las fijas. Por eso para ella el género es performativo, nos vemos obligados a representar a nuestro género asignado gracias a nuestra biología, pero es una representación que, acorde a ella, no suele tener mucho éxito ya que solemos salir de las expectativas que se tiene de nuestro género. Esto podría resultar riesgoso ya que el género al llevar ciertas normas, un cambio en este significaría un cambio de las reglas lo cual supone que el poder se pone en juego y por ende se le agrega al género una mirada política.

En este contexto de binariedad es donde se presenta el cuerpo transgénero y es visto como un cuerpo ajeno que es descrito por Ramírez y Rodríguez como “es en sí mismo la imposición de una realidad no deseada que involucra un rechazo, una lucha constante entre la incomodidad y el desagrado que provoca sentirlo como propio y extraño a la vez” (2018, p. 306). Estos cuerpos se vuelven un concepto oscilante ya que es posible cambiar entre el “hombre” y “mujer” e ir alternando entre lo femenino y masculino dejando de lado los genitales que los cuerpos pudieran tener. Es por ello que, como dice Butler esto hace que se eleve su riesgo al maltrato, patologización o violencia. Esto vuelve al grupo trans en una situación de precariedad que a su vez les dificulta su derecho de aparición. (2017)

Butler en su artículo “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988) asegura que existe un contrato social regido por lo heterosexual y lo binario. Explica que Foucault en su libro “The History of Sexuality: An Introduction”, así como lo han reafirmado también otros autores, dice que “the association of a natural sex with a discrete gender and with an ostensibly natural ‘attraction’ to the opposing sex/gender is an unnatural conjunction of cultural constructs in the service of reproductive

interests”. (p.524) Esto responde a lo que la sociedad ha inculcado en nosotros por tanto tiempo. El cuerpo trans sin embargo busca legitimizarse por medio de su propio cuerpo y para ello se apropian de signos culturales que los acerquen a su verdadera identidad.

Para la comunidad trans, el cuerpo y sus cambios significan algo más que solo físico, como dice Escobar citado por Ramírez y García (2018) “lo que reivindican no es sólo la construcción del cuerpo que quieren, sino, además, la posibilidad de hacer de sí mismas/os un sujeto que anhelan, de configurar una historia personal y cotidiana en el sentido en que su subjetividad particular indica.” (Escobar, 2013, p. 135) Este querer convertirse en un sujeto que anhelan no es un deseo ajeno a las personas cisgénero, es decir una persona que actúa de acuerdo a lo que se esperaría según el sexo asignado al nacer. (no tengo miedo, p.9).

El género entonces es una construcción social la cual nos dicta normas que debemos seguir para acatar la dicotomía de hombre/mujer. A su vez, cada género es acompañado de diversas características que deben ser cumplidas, pero que pesar de muchas veces regirse de características biológicas, no dejan de ser construidos poniéndonos de esa manera un ideal inalcanzable. Para cumplir con las expectativas de nuestro género asignado recurrimos a performear el género con el que debemos cumplir. Las personas trans tienen un proceso similar, pero el género que deciden performear es aquel que desean. Pero van más allá, los cuerpos de las personas trans se someten a cambios que a su vez son generadoras de significado, según propone Le Breton. Las personas trans eligen conscientemente qué significados quieren producir con su cuerpo, con el género con el que se identifican. Es así como su cuerpo encarna su propio discurso, volviéndolo un cuerpo político.

Como dice Gabriel de la Cruz en la entrevista que le realicé (2020), hay cambios que las personas trans realizan buscando verse como quieren y encontrándose bien dentro de su propia

identidad, esto es además un trabajo similar al que hacen las personas cisgénero cuando quieren cambiar algún aspecto de su cuerpo para sentirse mejor no solo con su género sino con su propia persona. Por lo que no es una realidad muy alejada al sistema heteronormado y binario que rige la sociedad. A pesar de ello, el cuerpo transgénero no es aceptado ya que este se percibe como un cuerpo ajeno, como expresan Ramírez y García este cuerpo “es en sí mismo, la imposición de una realidad no deseada que involucra un rechazo, una lucha constante entre la incomodidad y el desagrado que provoca sentirlo como propio y extraño a la vez” (2018, p.306). Es una paradoja en sí mismo ya que no se desea el cuerpo correspondiente al género asignado, pero se moldeada en este mismo el género con el que se identifican por lo que se ve unido a una idea de “satisfacción, reconocimiento y diferenciación”.

Butler además dice a partir de ideas de Simone de Beauvoir, que, si la base de la identidad de género es la repetición constante de actos a través del tiempo que entonces las posibilidades de una transformación de género se pueden dar entre las acciones y la posibilidad de repetir de otra manera, de romper y quebrar ese estilo de repetición. El cuerpo trans es entonces según Ramírez y García (2018):

“cuerpo en (r)evolución, que despliega una transformación a través del tiempo y en etapas sucesivas que van de menos a más. Cuerpo indeterminado e incierto. Cuerpo en construcción de configuraciones abiertas, nunca acabadas, aunque paradójicamente se pretenda llegar a su (completa) determinación, dada en función de las formas que va adquiriendo dentro de los parámetros anatómicos binarios” (p.306)

Está claro que el cuerpo trans intenta escapar de una binariedad y de transformar la idea de género que se les ha obligado a seguir, no obstante, existe dentro de las prácticas de modificación, una idea heteronormativa del género deseado, por ejemplo, en el caso de la feminidad, que es lo que exploran Ramírez y García en su texto. Ellos se dieron cuenta en su investigación y realización de entrevistas a mujeres trans que así ha sido muchas veces y logrando instaurar ciertos cambios como principales como los senos grandes y la voluptuosidad en nalgas, caderas y piernas con esta idea de “lucir a los demás” o de llegar a ser una mujer mediante el cambio personal.

Es que esta femineidad a la que aspiran muchas mujeres trans proviene de una imagen “femenina” perpetuada en la sociedad y reforzada en diferentes niveles, como en el lado de la farmacéutica que explora Preciado en el “Testo Yonqui”. Preciado describe a las bio- mujeres, término que utiliza para denominar a aquellas mujeres biológicas, no trans, como “artefactos industriales modernos, tecno organismos de laboratorio, como las hormonas” (2008, p.126) ya que muchas hormonas se utilizaban para regular el cuerpo de ellas, tal como el estrógeno y la progesterona presenten en la píldora anticonceptiva la cual entra a operar como “una técnica no de control de la reproducción, sino de producción y control de género” (2008, p.127) De esta manera vemos como hay un poder sobre el cuerpo femenino y por ende, siguiendo la binariedad, en el masculino, donde entra la medicina en juego y la producción de hormonas que empieza a regular el cómo funciona cada género en la sociedad y lo que significa cada uno de estos.

Preciado dice, además, que, en una posible conversación con Butler sobre la producción performativa del género, sería bueno traer a cuenta lo que se estaría representando no es solo una representación teatral o un simple código semiótico, por el contrario, se estaría imitando la totalidad biológica del viviente. Esto nos dice entonces que el performear el género no se reduce

a representar el género, sino que supone serlo, vivirlo. A este proceso Preciado le denominada como “bio-drag, travestismo somático: producción farmacopornográfica de ficciones somáticas de feminidad y masculinidad. Aquello que es representado e imitado técnicamente a través de la píldora ya no es un código vestimentario o un estilo corporal, sino un proceso biológico; más precisamente, el ciclo menstrual”. (p.130,131) De este modo había una especie de fórmula para reproducir lo que significa ser una mujer. Como consecuencia, existen formas de generar y potenciar un cuerpo femenino de uno masculino que es lo que muchas personas trans hacen con el fin de realizar el cambio de género que los identifica.

Es así que el movimiento transgénero busca “desnaturalizar y desculturizar el género” y utilizan los conceptos existentes de la feminidad y la masculinidad, pero dejan de ser conceptos estáticos y predeterminados, sino que, por el contrario, los convierten en objetos de una creación continua – mediante un uso apropiado de signos y una auto proyección que responde a un diseño corporal o que se puede lograr con implementos como la ropa o los accesorios. Se busca entonces abrir un espacio de experimentación. entre el sexo anatómico y el género. (p.101) Al empezar a experimentar con la binariedad del género y por ende poco a poco eliminando estas divisiones, “el movimiento queer refleja la voluntad de desmarcarse de los criterios de apariencia que se rigen por las normas sociales, la voluntad de disidencia a través de la arbitrariedad de la forma corporal y de las maneras de ponerse en escena.”

Esto significa que cada una de estas personas proponen ser los propios fabricantes de su cuerpo abriendo de esta manera su campo de intervención y vuelve a la elección del género en una historia que deciden contar y que surge y se vuelve real en la medida en la que nos relacionemos con el mundo. El que existan tantas posibilidades y tanta libertad para poder explorar con la identidad misma a raíz del cuerpo, resulta lógico la gran variedad de siglas que se

le agregan a la base de “LGBT” y que mientras más aparecen suelen ir acompañadas con burlas. Pero es que esta comunidad se basa en abrir los horizontes y destruir las ideas preconcebidas y la pluralidad incluso dentro de un grupo, es clave en su discurso. Es por ello que van surgiendo nuevos términos con el pase del tiempo, tomando en cuenta la mentalidad de los diferentes lugares y espacios, logran volverse más populares que otros. Es así como también a pesar de que existen la comunidad trans, dentro de esta misma hay diferentes grupos que se diferencian entre sí en algunos aspectos y lo trans pasa a ser utilizado como un término paraguas. Como menciona Le Breton (2018):

“algunos trans se reivindican como gender queers y rechazan toda asignación en términos de masculino o femenino. Su pretensión es subvertir radicalmente estas categorías obsoletas, por lo menos a su modo de ver. Otros reivindican una posición de gender outlaw (proscrito del género) (...)algunos transgéneros reclaman un tercer género, y otros denuncian la rigidez de las categorías y apoyan la necesidad de reconocimiento por parte de la política de la multiplicidad de géneros.” (p.103)

Toda esta información nos lleva a ver que el cuerpo trans y su performatividad es muy amplia y se basa en la reivindicación y anulación de las binariedades y hegemonías que se les imponen a los cuerpos desde todo un sistema que nos obliga a ser en serio y compartir características que nos diferencias de unos de los otros, como grupos, mas no con individuos. Esto es una idea bastante revolucionaria para la mayoría de la gente, aunque Le Breton les cuestionaría “¿Acaso no queda el cuerpo mismo atrapado de su representación? El cuerpo no es una naturaleza, ni siquiera existe. Nunca hemos visto un cuerpo; vemos a hombres y mujeres. No

vemos cuerpos. En estas condiciones, es muy probable que el cuerpo no sea universal. Y la sociología no puede tomar tal cual un término de la doxa para convertirlo en el “(p.35)

El cuerpo trans es visto como un cuerpo ajeno a la normativa ya que escapa o intenta escapar de la binaeridad impuesta por la sociedad. Es un cuerpo que se encuentra constantemente cambiando y es indeterminado e incierto. Si bien este cuerpo también está performeando el género, no solo es una representación del género, sino que, para ello, hay que vivir el género al cual se está cambiando. Este “vivir” es clave, ya que el performar el género no ocurre gratuitamente, sino que por el contrario ocurre con el fin de sentirse como la verdadera identidad, verse representado, visibilizado, es generar los significados suficientes para que el mundo los vea como ellos se sienten. Es constantemente una lucha por lo que posee en sí misma una carga política cuyo fin es, entre otros, erradicar las ideas impuestas de los dos géneros.

4. 2. La dimensión política en el cuerpo trans

Butler (2017) habla de que las manifestaciones multitudinarias pueden responder a diferentes intereses políticos pero que siempre guardarán algo en común que “los cuerpos se reúnen, se mueven y hablan entre ellos” (pg. 75). Butler explora además en este capítulo llamado “Cuerpos aliados y lucha política” cómo es que este fenómeno de los cuerpos permite que el espacio donde se juntan, el espacio público, se vuelva político. Esta reunión de cuerpos de la que ella habla ocasiona un espacio protagonizado por la voluntad popular y es así es como a través de la performatividad del cuerpo se puede reclamar, aunque este reclamo no esté acogido bajo la ley. Además, resalta que lo importante de esta performatividad no se resume al discurso que se

dé, o a los pedidos del conjunto, sino que además se refiere “a la acción corporal, de los gestos, los movimientos, la congregación, la persistencia y la exposición de los cuerpos a posibles actos violentos” (pp. 79 - 80). Resaltando además que esto ocurre al momento de relacionarse *entre* los cuerpos y no un solo ente actuando por su cuenta.

Como hemos visto previamente, el cuerpo trans es en sí mismo un dispositivo político que tiene una significancia en el cotidiano y en las calles. Su peso y significado se resalta aún más al momento de realizar intervenciones en espacios públicos con un deseo de performance claro. Fisher – Lichte habla de la corporalización y explica que Butler comparaba esto con las realizaciones escénicas teatrales y utiliza la idea de tener un texto previo para demostrarlo. Butler explica que la relación entre lo teatral y el rol social son complejos y los límites entre ambos no están muy claros. La diferencia sin embargo está muy presente en la manera en la que los actos son percibidos. En una actuación un personaje puede realizar diferentes acciones que se pueden excusar, directa o indirectamente, con la simple idea de que es un acto y no es la vida real. Estas mismas acciones podrían no ser bien recibidas cuando ocurren debajo de un escenario pudiendo ser gatillos para algún tipo de violencia, cólera, entre otras cosas. Es decir, no existen convenciones que resguarden esas acciones que fácilmente se vuelven riesgosas. (1998, p.527)

Butler además compara la performatividad de género con una obra de teatro que tiene un texto preexistente y dice que

“de igual manera que un mismo texto se puede poner en escena de forma distintas y que los actores, dentro de las pautas del mismo, son libres de delinear e interpretar su papel de un modo nuevo y distinto, un cuerpo posee un género específico actúa dentro de los límites de las instrucciones de la dirección de escenas. Así pues, la realización de la

identidad de género, o de cualquier otra, como proceso de corporalización se lleva a cabo de forma análoga a la de una realización escénica teatral. En ese sentido, las condiciones para la corporalización pueden ser descritas y definidas de modo más exacto como condiciones de realización escénica.” (p. 57)

Vemos el paralelismo entre la corporalización y la realización escénica, Fischer- Lichte considera que las teorías tanto de Butler como de Austin parten de que “la realización escénica es la esencia de lo performativo” (p.59) El cuerpo es en sí mismo un hecho performático, pero además construye ideas socioculturales teñidas de índole política. A esto le sumamos que el cuerpo trans que, como dice Ramírez y García (2018) “reivindican el sentido personalísimo que tiene el acto de transformar el cuerpo” lo cual potencia su identidad, así como su poder en la escena. Ades Fischer desmiente la idea que el actor le presta su cuerpo y mente para reencarnar en un otro, sino que le confiere a su cuerpo “capacidad operativa (agency)” (p.169, año) a su cuerpo y hace que la mente aparezca a través del cuerpo.

El cuerpo del actor entonces posee una agencia en el espacio teatral lo que le da la capacidad de hacer y decir. Es por ello que el cuerpo del actor no es tampoco un instrumento más de este, sino que sirve para operar aquello que se quiere decir, algo que es mucho más grande que ellos mismos. En la entrevista que le realicé a Gabriel de la Cruz, el año 2019 mientras hablábamos de su trabajo teatral que se podría resumir en el teatro testimonial, menciona la importancia de llevar a los cuerpos trans a escena y esta decisión responde a esa necesidad de otorgarle a los cuerpos trans una capacidad operativa, una agencia.

Él no trabaja con actores o actrices profesionales, sino que busca personas que hayan vivido las experiencias que llevara al escenario. Para Gabriel, esto es una decisión política en sí

misma ya que, aunque considera que cualquier estrategia para comunicar en el teatro es válida, y que el trabajar con actores o actrices permite explorar otras experiencias estéticas, su trabajo se enfoca más en sacar a las personas que no han podido acceder a este tipo de espacios y ponerle arriba del escenario. La escena teatral limeña es un espacio aún elitista, para él, ya que es un grupo que aún no tiene mucho alcance a toda la sociedad limeña y para tener accesibilidad a este arte supone también cierto privilegio tanto como en educación como para asistencia a las funciones, y más aún si es a una persona trans. Esto permite que se lleve a estas personas que han sido históricamente rechazadas arriba de un escenario y que desde ahí compartan sus experiencias y confronten al público asistente. (2019).

La decisión de Gabriel es algo que no se debe ver a la ligera, si bien como él mismo lo afirma, cada director puede tomar las decisiones que considere necesarias, el hecho que De La Cruz pertenezca abiertamente a la comunidad LGTBIQ y es además miembro de la ONG Presente cuya misión es fomentar los proyectos culturales de esta comunidad, así como insertar a miembros de la comunidad LGTBIQ en el campo laboral y que vierte su activismo en proyectos teatrales, se puede tomar a Gabriel como una persona con la suficiente información y con una mirada desde adentro que podría indicarnos lo necesarias de sus decisiones. Necesarias en relación a lo que la comunidad LGTBIQ, o la comunidad trans para ser más específicos, necesita sin calificar si su decisión es mejor o de mayor valor que otras.

A partir del trabajo de Gabriel surge una duda, ¿cuál es la diferencia entre el cuerpo de mujeres trans en el escenario y actores cisgénero representando los personajes de mujeres trans? siendo este último el caso de “El arcoíris en las manos”. Porque el trabajo de Gabriel marca un cambio y abre una nueva posibilidad de dar visibilidad ya no solo a la comunidad trans, sino a todas aquellas personas que no pertenecen a lo hegemónico. Tal vez para el público puede pasar

por desapercibido cuando una persona en el escenario no es actor o actriz profesionalmente ya que la labor del actor o actriz no se mide en los estudios realizados sino en su desempeño en el momento de la obra, y quizás se realiza un gran trabajo. Sin embargo, será evidente la diferencia entre ver un cuerpo trans real a una representación de este mismo, no por las condiciones de identidad de cada uno, sino que corporalmente es un cambio que se nos hace visible. ¿Esto supondría una diferencia en el mensaje? ¿Es el cuerpo cisgénero un impedimento para contar sobre un cuerpo trans? ¿Existen límites para la representación y creación de personajes? Si fuese así, ¿cuáles son?

4.3. El actor construyendo el personaje trans: “Marita” en “El arcoíris en las manos”

Yo me he formado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Artes Escénicas siguiendo la carrera de Teatro. Cuando ingresé era una facultad con muy pocos años de creación ya que ante estaba instituida como el TUC, una escuela cuyo trabajo corporal era muy destacado. Siguiendo sus orígenes la currícula que yo cursaba consistía, entre otros cursos, de entrenamiento corporal y vocal donde evidentemente entrenábamos el cuerpo y voz de manera bastante ardua. Nos repetían constantemente la importancia de un cuerpo activo y moldeable para interpretar cualquier tipo de obra y personaje. En los primeros ciclos exploramos técnicas y ejercicios diversos de personajes como Grotowsky, Stanislavski y Meyerhold. Además, para el curso de creación de personaje empleamos a Lecoq por lo que el cuerpo estaba muy presente aún en el proceso de creación de los personajes.

En otras palabras, nos formaban justamente para poder enfrentar cualquier tipo de personaje por más alejado que estuviera a nuestra realidad física y psicológica. Una persona

transgénero entonces podrías ser representada por cualquiera, así como estábamos preparados para enfrentar un personaje de alguien con discapacidad, alguien con una edad diferente a la nuestra, con diferentes opiniones, entre otras cosas. No supondría diferencia para el actor o actriz con la preparación suficiente.

Fernando López refuerza esto en su artículo de “El cuerpo del actor en el proceso creativo” (2016), habla de una formación personal del actor para poder desarrollar su herramienta, es decir, su propio cuerpo. Ya que “al interpretar, está trabajando con el cuerpo, el movimiento, la acción y su propia personalidad, comprometiéndose en esta acción por medio del gesto, la actitud, el contacto y toda una comunicación infraverbal como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica” (p. 288). Además, usa a Peoa para concluir que la alteridad en el actor es la construcción de su corporeidad, es decir que es el uso de su cuerpo es lo que permite que se moldee a diferentes trabajos y en este caso, a diferentes personajes.

Siguiendo esta idea, para un actor o actriz profesional, es importante que maneje sus herramientas para trabajar lo cual significa que tiene un cuerpo moldeable y preparado para adaptarse al personaje que deba interpretar. Su corporeidad puede cambiar a favor de la realización escénica que se va a llevar a cabo. Como la obra a analizar es una obra con texto dramático y personajes ya planteados, me centraré en el trabajo del cuerpo con mayor énfasis a la construcción del personaje. Siguiendo a Stanislaski , a quien usábamos como referente en los primeros ciclos de Actuación, quien escribió en “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación”, libro que usamos de referencia muchas veces dentro de la formación, supone un proceso de encarnación para el personaje para el cual se debe trabajar la expresividad corporal, la dicción y el canto, tener consciencia de los conceptos de tempo-ritmo para aplicarlos ya en la creación, además de lograr la caracterización que puede apoyarse de

implementos físicos. Estas eran las habilidades que buscábamos desarrollar para poder ser capaces de representar el personaje que nos toque afrontar.

Sin embargo, los debates que giran en torno a la representación de personajes trans llegan a poner en cuestión estos principios, porque estas herramientas permiten que se cree un personaje, un otro, cuando en realidad el personaje sigue siendo también el actor que lo interpreta y no puede huir de su propia identidad. Al no poder huir de la identidad de uno mismo entonces también se cuestiona qué tanto podría lograrse una representación trans que corresponda a la agenda de esta comunidad si es que el cuerpo del actor que lo interpreta pertenece a otra identidad, y con ello, pertenece a otra realidad, una realidad cisgénero.

4. 3. 1 La construcción de Marita

Partiendo de la información vista previamente, en este momento me adentraré con mayor precisión en el análisis de la obra de “El arcoíris en las manos”. En esta obra hay cinco personajes: Marita, Vandrea, Revólver, Filomena y La Madre. De estos personajes, tres son cisgénero: la mamá de Marita, Filomena que es la hermana de Marita y Revólver el novio de Marita. Además, hay dos personajes trans, mujeres trans: Vandrea, y Marita el personaje principal. Ambas mujeres trans están representadas por dos hombres cisgénero por Miguel Álvarez y Miguel Dávalos. Marita es la protagonista de esta historia por lo que me centraré en analizar su personaje, y por ende en el trabajo de Miguel Dávalos y su trabajo corporal para construir e interpretar este personaje.

Tomando en cuenta que el cuerpo del actor posee una agencia en escena, y el cuerpo trans es en sí mismo una manera de expresarse y que conlleva fines políticos por lo que también tiene

inherentemente una agencia, el hecho que un cuerpo cisgénero represente a un cuerpo trans en la representatividad escénica supone un tema a debatir, ya que esta dinámica podría ir en contra, o no, de la agenda trans. Ahora analizaremos esta problemática desde el cómo afronta Miguel Dávalos, el actor intérprete de Marita este personaje.

Cabe resaltar que dentro de la obra la presencia trans es la que más está presente dentro de la comunidad LGBTIQ. Revólver, la pareja de Marita es la representación de aquellas personas que no aceptan su propia identidad. Nos muestran que su relación empieza antes que Marita hiciera su conversación y aún se identificaba como Mario. Es por ello que podríamos decir técnicamente que el personaje de Revólver es perteneciente a la comunidad LGBTIQ, aunque durante la obra no lo acepta. Pero, como vimos previamente esto significaría que no es perteneciente a esta comunidad ya que personalmente él no se identifica con ella. En otras palabras, probablemente cumpla con la definición de alguna identidad dentro de la comunidad LGBTIQ, pero al no reconocerse en ella, no se ve identificado en aquellas personas que sí pertenecen, no ha tomado consciencia, o no ha querido, de su identidad, así como la lucha que persigue.

Esta actitud contrasta con cómo Marita y Vandrea llevan su identidad. Marita es la protagonista, una joven de economía baja cuya identidad no es aceptada por su madre, por lo que ya no vive en esa casa. Es trabajadora sexual y con el dinero que recauda en esta labor piensa pagar sus estudios para cumplir su sueño. Vandrea es su guía en este mundo adoptando el rol de “madre” ya que le enseña todo lo que debe saber, y con Revólver tiene una relación que se podría describir como tóxica por lo conflictiva y violenta que podría llegar a resultar, pero que lleva ya varios años desde que Marita llevaba su antiguo nombre, Mario.

Miguel Dávalos al ser un actor hombre cisgénero formado en la Especialidad de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ha seguido un proceso de formación actoral universitaria parecida a la mía que he contado previamente. Siguiendo en sus primeros años de formación artística módulos de clase de Entrenamiento Corporal y Vocal por lo que al momento de su llegada al proceso de esta obra ya tenía su herramienta (el cuerpo) en estado óptimo para la creación. Es importante tener esto en cuenta ya que Miguel Dávalos interpretó a un personaje cuyo género no es con el que él se identifica y por ende su corporalidad será diferente y su trabajo es bastante notorio al ver la obra tal y cómo él lo comenta en la entrevista que le realicé “intervenirse al nivel de estar involucrado y de vulnerabilidad física que requería la obra era muy fuerte. No es un texto donde prácticamente es una persona de tu mismo sexo, de tu mismo género, no, acá requería toda una transformación completa un trabajo mucho más amplio, fue un reto bien grande”. Miguel hace referencia a la transformación completa que tendrá que pasar su propio cuerpo para lograr encarnar a este personaje propuesto, reconociendo de esta manera la diferencia corporal que suponen sus cuerpos cis-masculino con trans-femenino. Iremos viendo como fue esta transformación para él.

Si bien Miguel ha llevado la formación ya descrita, esto no quiere decir que él haya aplicado alguna técnica en específico. Estas técnicas son ya parte de su “maleta de actor” que sigue la línea de tener a tu cuerpo como herramienta, ya que es una herramienta más para crear. Aunque no es la única manera en la que se utiliza el cuerpo para construir a Marita. Este reto, además, no fue llevado de manera aislada, se fue dando durante los ensayos de forma conjunta bajo la dirección de Dusan Fung y de Vanessa Geldres, pero también gracias a un grupo fundamental en el proceso de creación de esta obra, el grupo Féminas. Este es un grupo de mujeres trans fundado el 7 de junio del 2015 teniendo como directora a Leyla Huerta, cuyo

sueño que fueron consiguiendo con el paso del tiempo era “formar un espacio seguro donde todas las mujeres trans pudieran crecer y empoderarse a través de la experiencia de otras mujeres trans.” (Extraído de https://www.facebook.com/pg/feminasperuoficial/about/?ref=page_internal, 2020) cuyo rol en esta obra ha sido primordial como veremos posteriormente, hablar con Leyla, la directora de Féminas, sirvió un montón, el hablar con las chicas reunirnos, compartir momentos...”. Desde ya vemos que sí se tuvo un acompañamiento de parte de mujeres trans para elaborar esta obra.

Dávalos cuenta que empezó a trabajar con Miguel Álvarez, su compañero de escena, a ensayar desde mayo para tener un trabajo mucho más físico de la femineidad. Ambos recibieron clases de sexy dance y de tacos con Sandra Vegue. Gracias al baile y al uso de los tacos se lograban los movimientos estilizados de la femineidad, lo cual le sirvió mucho para encontrar o descubrir el personaje y el “sentirse mujer”. Así como también encontrar en sí mismo su femineidad. Menciona que el movimiento de caderas, la ondulación del cuerpo le eran de mucha ayuda. Por lo que notamos que las mismas acciones iban adentrándolo en el personaje. Además, Miguel siente que no cogieron como un referente de “Marita”, sino que partieron de ellos mismos. De este modo tanto su personaje, Marita, como el de Álvarez, Vandrea partieron desde ellos mismos y menciona que eso quería Dusan, el director, “encontrar nuestra femeneidad y dársela a los personajes... parte mucho del trabajo físico, del trabajo vivencial, abordamos mucho la obra.”

Considero que lo que Dávalos menciona sobre trabajar sobre su propia feminidad ya nos da cuenta del tipo de trabajo que Imaginario Colectivo quiso hacer con esta obra. No se quería hacer una “imagen de” y el trabajo del actor, acompañado con las decisiones de dirección se enfocaron con que la actuación para de ellos mismos aún cuando estos no compartan

características físicas inevitablemente notorias. El descubrir la propia feminidad del actor es ya en sí mismo una transgresión a la binariedad que nos propone la sociedad. Por ello se podría considerar que este actor también realiza un quiebre en la normativa y por ende no solo está representando al personaje, sino también lo vive y lo experimenta a través del cuerpo. Aunque no sucede en la misma medida, Miguel también está moldeando su cuerpo y está performeando el “género femenino” aunque solo dure los minutos en los que transcurre la obra o los ensayos.

Analizaré a continuación dos escenas en las que considero notorio el trabajo de cuerpo del cual Miguel Dávalos está hablando. Marita a lo largo de la obra hará unas cuantas visitas a su hogar ya que constantemente debe ir a dejar dinero para su madre y su hermana. Su madre no está de acuerdo con la identidad de Marita, por lo que siempre la llama con su nombre anterior; “Mario”. Por ello, cuando Marita va a visitarlas no va vestida correspondiente a su identidad de género. Esta situación es bastante común dentro de la comunidad trans. Miguel cuenta que las mujeres de Féminas compartían historias y experiencias y que, al momento de ir a sus casas, adaptaban también sus manierismos, su ropa, entre otras cosas que no delataran tan a primera impresión su performatividad del género femenino, sino que resguardara el masculino. Acciones que denotan que lo trans supone procesos que como hemos visto ya, generan conflictos y reparos no solo en los otros que siguen las reglas hegemónicas, sino también en estos propios cuerpos que deben limitarse por factores externos. Por ello, hacían cosas como amarrarse el cabello, ya que casi siempre ya lo tienen largo, se ponen ropa ancha y con zapatillas pero que al mismo tiempo lo podían equilibrar como por ejemplo, usar leggings.

La ropa es también una manera de performar el género, tanto para las personas trans como para los actores, como dice Miguel “hay algo que a mí me sirve un montón en el cuerpo físico y corporal mi trabajo parte mucho del cuerpo y lo que yo pueda tener como elemento.”

Entonces él para esta escena en la que iba a su casa como Mario, se iba con la ropa “de siempre” por debajo, pero encima tenía zapatillas y usaba una casaca con capucha siguiendo muy de cerca las características que el grupo de Fémimas había contado como parte de su día a día. Este acto performático del género se vuelve en el escenario performático en el sentido teatral. Incluso como dice Miguel en la entrevista “visualmente te das cuenta que hay como pequeños detalles medio sutil”, es decir que no solo le aporta a él como actor una herramienta para adaptar su cuerpo cisgénero a habitar el cuerpo de una mujer trans, sino que además está creando los signos necesarios para que el público pueda notar el cambio y con esto la lucha constante por la que pasan las mujeres de esta comunidad.

Así se fueron creando diferentes signos físicos que pudieran aportar a la historia. Por ejemplo, el actor cuenta que siempre asistía a los ensayos con *leggings* debido a sus clases en la universidad. Al final, al resto del equipo le gustó como se veía y decidieron incorporarlo en el personaje. Asimismo, sucedió con el estilo del peinado que llevaría. Durante la época de los ensayos él se había rapado para otra obra por lo que iba a los ensayos de “El arcoíris en las manos” con el pelo rapado. El actor cuenta que “fue gustando porque se veía medio andrógino medio ambiguo”, tenía toda esta ‘onda marica’, como lo expresa Miguel, y por eso quedó. No fue algo precisamente planeado ni propuesto, sino que surgió. Miguel añade que de esa manera le era más sencillo colocarse y sacarse la peluca que usa a lo largo de la obra.

Teniendo ya el reto de la corporalidad del personaje de mujer trans, se le agrega en una escena otro tipo de trabajo. “Hay momentos como el de Revólver, cuando Marita cuenta esta anécdota cuando fue su primera vez con él, que ella tiene 13, 14 años y ahí no soy un chico, no soy Mario que iba a ver a su mamá en el tiempo real, el tiempo de la obra, sino soy Mario/Marita como hace 10 años entonces de estar diciendo el monólogo de Revólver me iba vistiendo. Me iba

sacando el brasier y me ponía un polo y terminaba el monólogo y entraba a escena y ya tenía que ser como Mario de 15 años, hombre. Era entonces un chico amanerado.” En esta escena vemos una diferencia entre un chico cisgénero en comparación a Marita, una mujer trans luego de muchos años. Como menciona Miguel los gestos no son los mismos ya que es en el segundo momento en el que Marita toma consciencia de su identidad y de su búsqueda hacia la performatividad del género femenino.

Este cambio entre la representación de lo femenino con lo masculino trae al debate dos puntos. Primero, como dice Vanessa Geldres en la entrevista que le realicé sobre el trabajo desde la dirección y el proceso creativo de esta obra (2020), dice que una de las razones por las que reafirmaron, junto con el director, su decisión de trabajar con actores cisgénero fueron estas escenas. La asistente de dirección cuenta que sabían por asesoría de los miembros de Imaginario Colectivo, así como de asesorías externas que el trabajar con personas transgénero ese proceso de “quitarle” su identidad, aunque sea momentáneamente y para fines teatrales, requería mucha contención de su parte. Como consecuencia el proceso se vería alargado y por temas de tiempo tampoco les hubiera sido posible.

Pero esto reafirma la idea que para el cuerpo trans la identidad se traduce en el cuerpo. Es una forma de visibilizar y enunciar quiénes son, razón por la que extraerles eso sería de gran significancia. Si bien trabajar con actores cisgénero soluciona este potencial problema, también da cuenta de que el acto de performear el género para una persona trans difiere del performear el género para un actor. Para el primero supone toda su identidad, con todo lo que esto conlleva, mientras que para el segundo podría limitarse a ser solo un personaje que sale a escena a representar a un otro que no es él, y luego sin más escapa de esa realidad sin tener que vivir

todos los cambios, las represiones y la desigualdad que una identidad trans afronta con normalidad.

Dentro del trabajo físico que realiza el actor, se ha identificado que el espacio está dividido en tres partes, delimitados con una especie de taburete que permite crear niveles. El del centro está mucho más elevado y es el espacio donde se encuentra el micrófono, donde realizan los monólogos y es donde los personajes revelan información íntima y sincera hacia el público. A la mano derecha se encontraba la cama, que estaba un nivel un poco más bajo. Por último, estaba el espacio de la madre mucho más pegado al suelo. Y uno cuarto que podría ser debajo de todos los taburetes donde se da la escena de celebración. La disposición de la escenografía y el movimiento pautado para los personajes donde es evidente todo el movimiento que deben realizar los actores. Para Miguel, es justamente este movimiento lo que “te genera algo y te ayuda mucho a encontrar el impulso entonces a partir de ahí abordas el personaje y ahí te aberturas a los estímulos que te están pasando.”

Finalmente, su trabajo corporal fue incorporando la información que la agrupación de Fémimas les brindaba. Las mujeres trans, como hemos visto anteriormente, tienen una relación performática con el cuerpo y esto se debe a que, como dice Arango citando a Serret (2009), un la construcción identitaria de las personas transgénero, históricamente, se ha dado por “la confluencia de al menos dos prácticas discursivas: la del discurso experto y la de la militancia política” (p. 1) y además de tener una relación política con el cuerpo su construcción de identidad supone una representación de aquello que significa el otro género al que se hace el cambio, aunque con lo “queer” esta base se empieza a disolver.

De todas formas, esto incluye cambiar y modificar el cuerpo, por lo que Miguel Dávalos al estar interpretando a una mujer trans debía realizar también. Actos como “ocultar el pene” o aumentarse las caderas son cosas que aprendieron gracias a este grupo de mujeres. Miguel cuenta que “tenía que usar como una especie de ‘concha de fierro’ como por el pene” esto sin duda era un acto que afectaba su corporalidad. Además, le obligaba a modificar su relación con su propio cuerpo ya que debía depilarse durante todas las semanas de temporada. También utilizaba vestidos, salía en calzón donde prácticamente se le notaba la parte de la pelvis desnuda por lo que también tuvo que depilarse las “partes íntimas”.

Todos estos cambios le parecieron a Miguel como hombre cisgénero actos de mucho impacto y viéndolo en retrospectiva considera que podría haber hecho todo ese procedimiento en el escenario para que la gente vea lo que realmente hacía una persona trans “o sea el dolor es una tortura realmente como mutilarte los genitales a diario con esparadrapo y sacarte y ponerte este pegamento que es super doloroso.” A pesar del dolor real que le pudiera causar al actor, fue justamente esto lo que realmente permitía que interpretara al personaje de Marita. No se puede interpretar a una mujer trans sin pasar por los cambios corporales por los que una mujer trans pasa, la performatividad a pesar de ocurrir dentro de un espacio ficcional debe ocurrir, y como dice Dávalos “era un ritual por el cual yo ya iba entrando a la piel de Marita”.

Lo que nos cuenta Dávalos de su preparación física para el personaje de Marita trae a cuenta otro tema del cuerpo, el dolor. Sánchez asegura que este es una parte importante y lo considera algo “intransferible, el reconocimiento de que mi sufrimiento ha sido también vivenciado por otros próximos a mí nos une en una comunidad en torno a lo sagrado y solo puede ser conocido por medio de la repetición en la vivencia. Y es esta repetición en la forma de ritual que crea la comunidad.” (Sánchez, p.9) Esto nos podría dar cuenta de por qué Miguel

como actor siente que no puede representar a Marita sin pasar por los cambios corporales por los que una mujer trans como ella pasa en su vida real. Esta conexión del dolor, más allá de lo que pueda aportar estéticamente en la acto escénico, crea una especie de ritual que forma una comunidad es tal vez estos acto dolorosos los que acerquen al actor a un cuerpo que no es el suyo, a través de vivir los procesos por los que estos cuerpos pasan, mutar con ellos, representar el cambio y la evolución a través de la corporalidad, aunque sea solo por ese periodo previo a salir a escena donde Miguel puede transformarse y por ese momento cumple con que “el actor que representa a otra persona intenta ponerse en el lugar del otro” (pg. 59) que en este caso requiere sentirlo a través del cuerpo así sea resquebrajando la representación de su propio género con el que Miguel se identifica.

Entonces el cuerpo al ser un agente político y relacional se genera un roce con la idea de “representación” ya que está poniendo en cuestión la agenda de la comunidad trans en diferentes niveles. En tanto visibilidad, el mismo cuerpo trans no se está visibilizando por no presentarlo en escena, aunque se podría debatir la manera de hacer visible una corporalidad y una identidad a pesar del trabajo del actor y su inherente sensibilidad, no puede modificar su cuerpo en tanto valor político. Seguiré analizando esto en el siguiente capítulo, donde me enfoco con mayor precisión de la representación.

CAPÍTULO V: LA REPRESENTACIÓN DE LA COMUNIDAD TRANS

5. 1. La representación

José Sánchez en su libro “Ética y representación” (2016) cuestiona los principios éticos que trae la representación. Para ello intenta definir primero el término “representación” basándose en la definición que brinda el Diccionario de la lengua española al 2014, la cual es “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”. Sánchez, asocia esta definición con el término alemán “Vorstellung” de Jacques Derrida. Entonces la representación es un gesto del sujeto en relación con el objeto, es unilateral y es también un modo de relación del sujeto con el objeto en ausencia de este.

Pero también existe otro tipo de representación que podemos identificar como la representación mimética, la cual consiste en hacer presente algo o alguien en otra cosa o persona mientras que lo que está siendo representado puede estar ausente o presente, y puede ser real o ficticio. (Sánchez, 2016, p.59). Esta representación resulta de una representación mental y el término alemán que le correspondería sería el “darstellun” el cual acentúa la mediación concreta entre “el sujeto que hace el gesto de colocar algo a la percepción y el sujeto que percibirá esto colocado a la percepción”. Esta representación se puede entender como “hacer presente” o “dar presencia” a algo o alguien que está o podría ser una reconstrucción de algo pasado y que ya no está, como también podría materializar imágenes, ideas o situaciones mentales.

En este tipo de representación encontramos una ambivalencia. Se está dando una reproducción y producción a la misma vez ya que reproduce algo, pero además produce un

significante en sí mismo. Esta “se acentúa cuando el cuerpo subjetivo del actor resiste cualquier tentativa de transparencia de la representación: el actor no puede ser borrado por su personaje, su presencia no puede ser eliminada en beneficio de la representación” (pp.59 – 60). De acá surge una alternativa a la actuación (performance) donde el actor se presenta en escena con su propia identidad sin poner su cuerpo por otro.

La “representación escénica” refiere a la puesta en escena de “una obra dramática o de un material no dramático que se presenta tras una elaboración dramática. La representación puede referir, a su vez, a la idea de escenificación o al momento del hacer presente cada noche la puesta en escena” En esta representación existen dos niveles; en el primero vemos que, en cuanto a la escenificación, la representación escénica sería un modo de representación mimética ya que la escena representa el texto dramático o la elaboración dramática en la que se está trabajando. El segundo sentido es en tanto a la ejecución concreta de una puesta en escena, la representación escénica se aproxima más a una representación dramática ya que representa una acción mediante una sucesión de situaciones en las que actúan individuos que representan otros individuos. (Sánchez,2016, pg.60)

Acercando esta definición a la obra de “El arcoíris en las manos” vemos que en esta representación escénica se puede notar ambos niveles. Es una obra con texto dramático por lo que tiene su parte de representación mimética, ya que no es una historia que surge de ellos mismos, y la representación dramática es ya el suceso en sí mismo, donde los “otros individuos” que están representando en sus personajes principales son mujeres trans, siendo los individuos que actúan, hombres cisgénero y es el nudo de nuestra investigación que seguiremos analizando a lo largo del capítulo.

Estas definiciones y conceptos se van entrelazando. Del cruce de la “representación mental” y la “representación mimética” deriva una nueva acepción; el “ser imagen o símbolo de algo” el reunir los rasgos o características que se consideran comunes de un conjunto de personas. En este caso es un solo ser individual que representa a una colectividad por reunir los rasgos comunes o significativos. Esto puede llegar a ocurrir en ámbitos políticos como en el ámbito de las artes escénicas, y es esta mezcla la cual produce muchas confusiones en el público que percibe esta representación. (Sánchez, 2016) El público, acepta una convención cuando asiste a una obra teatral y es así como entiende que lo que observa es una representación y sabe que es su trabajo resolver y entender estos cruces. Sin embargo, al hacer un trabajo como el de Gabriel De la Cruz, supone que ese entendimiento no es necesario, ya que los cuerpos trans que vemos en escena son los cuerpos que realmente han pasado las historias y se genera una fractura dentro de esta comunicación y entendimiento de la representación, en contraste con “El arcoíris en las manos” donde esta convención existe.

Sin embargo, a pesar de que exista una convención donde se sabe que lo que sucede en el escenario es ficción, es importante saber que lo que se está presenciando en escena no deja de ser real. Esto puede ir un poco en contra de la relación que se piensa del público con el espectáculo, el saber que se va a ver una “realidad alterna”, pero esta noción podría llevarnos al extremo de pensar el teatro como un hecho que no es real en totalidad, cuando vemos que no es así. Y este es justamente otro punto que se deja ver solo a partir de esta discusión y sabiendo que lo que sucede en escena no deja de “suceder” y pasa en la misma realidad que el público. Ya que ocurre en ese mismo tiempo y lugar, se crea una responsabilidad en cuanto a la representación que se da.

Sánchez considera importante no confundir la “representación” como “representatividad”, con la “representación” en cuanto a “delegación”, ya que este último hace

referencia al hablar por el otro, concepto que veremos más adelante. La representación como representatividad es un concepto estético, situándose en el ámbito de la imaginación y la observación, mientras que la representación como delegación, es un concepto legal y político ya que sucede en el ámbito de la voluntad y la acción. La representación “delegada” no designa un ser, sino un actuar, y se define como un hacer (actuar en representación). Esto lo podemos percibir en el ámbito político donde en gobiernos democráticos, cuando el representante actúa en contra de los intereses de su o sus representados tiene derecho a revocarse, se le está otorgando un poder esencial que no le pertenece porque no es una esencia (ser representante) sino que está haciendo una condición temporal (actuar como representante). Así como tampoco debemos asumir que por estar representando a un grupo ya somos “representantes” de este mismo.

Este punto es clave, porque entonces, estamos hablando de dos experiencias escénicas diferentes, en una se puede ver este ejercicio de representación en el que el actor hace referencia a algo que está fuera de sí mismo; como es el caso de “El arcoíris en las manos”, y en otro caso estamos pensando en experiencias donde el sujeto está creando experiencia al ser el mismo quien está en escena como es el caso de “Del otro lados del espejo” que también trabaja con personas trans pero de manera testimonial. Esto supone una diferencia entre ambas por lo que esta decisión que puede venir de la dirección resulta ser clave. En el caso del teatro testimonial se entiende que las personas en escena están creando una experiencia a partir de quienes son, de su identidad. Por el contrario, el caso de “El arcoíris en las manos” su representación se remite a lo mimético, generando así un conflicto en la efectividad política del mismo.

5. 1. 1. Representación: cuerpo y ética en la representación escénica

Veamos entonces cómo se puede analizar la representación misma, tomando como ejes el cuerpo y la ética. Sánchez en su libro reconoce otras aristas que influyen en la representación y en la calidad ética de esta misma. Lo que es relevante para esta investigación es su análisis sobre el cuerpo de los actores en relación con la representación. Él dice que los actores del grupo Yuyachkani descubrieron una representación que podían usar como un instrumento de comunicación, un instrumento de acompañamiento y de generación de comunidad que es lo que logran con sus trabajos. Para Sánchez esto fue posible porque primero los actores tuvieron un descubrimiento a nivel corporal, la realización que el trabajo sobre su cuerpo mismo los mantenía capaces para un modo de representación que le resulta más urgente que la representación meramente mimética (p.86)

Para entender el problema que los Yuyachkani resolvieron en cuanto al trabajo del cuerpo para representación, se debe entender el riesgo que el “virtuosismo” supone para Sánchez dentro de la representación. El virtuosismo es entendido como el trabajo de los actores o actrices, el cual puede contradecir la posibilidad de una emoción sincera en la actuación. Esto debe ser impedido por el propio trabajo del actor o actriz que puede contraponerse a esto. Los actores y actrices profesionales pueden respaldar su trabajo en su propio profesionalismo y en la calidad artística y técnica de su trabajo lo cual Sánchez refuerza ya que “es precisamente la calidad de la ejecución la que potencia el alcance simbólico de la historia que se cuenta, y cuanto mejor se conozca la problemática singular, mayor sensibilización social hacia el problema general se alcanzará”. (p.91)

Los actores y actrices profesionales tienen entonces la capacidad de poder tener un alcance mayor con la representación de la problemática de la obra en la que están trabajando. Esto se ve apoyado en lo que dice Dubatti y su concepto de poiesis el cual describe como uno de

los tres acontecimientos que constituye el teatro junto con el convivio y la expectación. Dice de la poiesis que es el:

“nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no solo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades no poieticas) en tanto marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente- otro respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares”
“La función primaria de la poiesis no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. (p.15)

Además, agrega que la parte de la expectación es la contemplación de esta poiesis, pero además la potencia y ayuda a construirla, de esta manera hay una poiesis productiva, la cual es producida por los artistas en este caso los actores, y otra es la receptiva, el público y es su convivio el que genera la poiesis convivial. (Dubatti) Es esto lo que se genera cuando se presenta una obra como en “El arcoíris en las manos” que es donde se establece la relación de espectador con actor, donde se genera la convención. Convención que se completa al tener a ambas partes comunicándose por lo que también se puede agregar que no solo basta con lo que un lado del convivio quiera expresar, si los actores de “El arcoíris en las manos” hicieron lo posible por no caer en un estereotipo superficial de la imagen de una mujer trans, esto puede recibir cualquier tipo de interpretación por parte del espectador ya sea a favor o en contra.

Pero además esta cualidad de las artes escénicas permite que se pueda generar un mensaje, que se pueda contar algo. Esta es asumida por la comunidad trans y el Colectivo Imaginario y les brinda la posibilidad de comunicar la problemática trans. Todo esto es

asumiendo que hay una conexión entre representación y acción, que la producción querrá hacer visible una experiencia en cuanto representativa de una problemática social y política que desde instancias políticas se tiende a marginar y que socialmente no es bien conocida. Como es el caso de la comunidad trans en este caso en particular. Que como podremos seguir viendo, sí es el caso de la obra que estoy analizando, ya que hay una preocupación constante por parte de Imaginario Colectivo, especialmente la dirección por ser responsables con la representación de la comunidad trans identificando sus fortalezas y desventajas en cada decisión tomada.

Sánchez comenta que el objeto de la representación debería despertar compasión ya que al no ser un tema mayoritariamente bien conocido es importante apelar al sentimiento del espectador. Esta idea es compartida con Gabriel de la Cruz, quien considera que el trabajo del teatro con el público es "...un trabajo de empatía. Entonces lo que nosotros hacemos cuando lo ponemos en un escenario a una persona de la comunidad lo que estamos haciendo es humanizar, a alguien que es un humano pero que la gente no lo ve con ojos de ciudadano sino que siempre ha sido el otro, el raro, el apestado, el abyecto, entonces el teatro te da la oportunidad de que tengas en el escenario personas heroicas, entonces ya le das la vuelta" (2019) Claro que de la Cruz habla desde su trabajo en el teatro testimonial donde se están presentado personas contando sus experiencias reales sin representar a otro.

Además, el mismo espacio teatral los configura como representativos de la comunidad trans. Estas mujeres miembros de la comunidad pugnan, dentro o fuera de la obra, por la representatividad de la comunidad por lo que lo que suceda en escena continuará con la lógica de su lucha diaria y su propio ser. Sin embargo, no sucede de la misma manera cuando es una obra teatral ficcional, teniendo a actores representando una identidad igual de válida que la normativa. Donde además la construcción de este personaje supone adaptar fisicalidad que para las personas

trans conforman su identidad propia de género. Características como vemos que realiza Marita; el utilizar tacos, la manera de dialogar entre las amigas, cómo se relaciona con su familia, entre otras. Ocurre que se corre el riesgo de estar usando la identidad de una persona como un personaje y con ello se pueden llegar a banalizar o hasta burla la identidad trans. Entonces que el peligro se encuentra en la ficcionalidad de la representación como sucede con “El arcoíris en las manos”. Entonces, ¿cómo poder representar a la comunidad trans en una ficción? Si es que esto fuera aún posible dentro de los parámetros que vengo mencionando.

De La cruz (2019) propone que, si se trabaja con actores o actrices que representar a personajes que no son ellos mismos, su trabajo debe buscar la empatía y la compasión en el público. Es por ello que el problema del virtuosismo del actor o actriz se resuelve con que esto profesionales logren hacerse transparente, es decir que la presencia del actor desaparezca en la mayor medida posible para que así sea posible ver a Marita el personaje.

Sin embargo, bien podría el virtuosismo, en la búsqueda de hacer indistinguible la experiencia y la representación, queda atrapada en esta. Por ello, la representación no reside en esto. Diéguez dice que el actual cuerpo de la teatralidad “parece revalorizar los cuerpos reales, los espacios comunes donde sucede la vida, quizás menos interesado en las complejas elaboraciones estéticas que en la incidencia y pulsación de las acciones; problematizando la cuestión del acto, las implicaciones del hacer, las complejidades y exposiciones que suponen un proceso, más que las perfecciones artísticas del producto” (2006, p.27). El cuerpo en la representación entonces no supone solo un cuerpo virtuoso, sino que se empieza a buscar un cuerpo real que pueda accionar e incidir en la realidad, es decir un cuerpo que no se limite a la forma, sino que tenga la sensibilidad necesaria para “estar” y suceder en el momento.

Sánchez reafirma esto diciendo que los cuerpos de los actores por sí mismos carecen de valor y que es en la confrontación con el público que adquieren valor y resume el cuerpo de los actores como “cuerpos expuestos” (p.110). Pero en el virtuosismo se hace desaparecer al cuerpo al mismo tiempo que el discurso que representa. Para Sánchez la manera de asumir éticamente la representación con una implicación afectiva y con voluntad política es “poniendo el cuerpo” (p.118) es decir, asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual). Por ello se podría decir que la ética de la representación se revela también como una ética del cuerpo. Esta ética primordial en la representación escénica ya que “el cuerpo como soporte e instrumento de acción que objetiva una elaboración estética, a la vez que hace visible los cuerpos ausentes de un *ethos* colectivo, se constituye en una práctica política. “(Diéguez, p.26) Es así como Diéguez nos explica que el acto estético funciona también como acto ético y en este sentido todas las decisiones estéticas en una obra refieren también a una ética porque el estar en un espacio escénico o público ya se asuma la intervención como una persona-artista- ciudadano del tiempo en el que esta se presenta. (p.28)

Para que ello se de, Sánchez propone que los actores y actrices deberían pasar por un proceso de transformación donde puedan volverse en ‘uno cualquiera’ bajo el concepto de “lo mío ya no es mío” que propone Pavlovsky y de esta manera, junto con el querer hacer valer un discurso que se encuentre silenciado, el trabajo adquiere una dimensión ética” (p.122)

Es el respeto de los cuerpos lo que hace posible la coincidencia entre representación y cuidado. De esta manera se asegura que no se reducirá los cuerpos a un solo modelo, que probablemente sea un cuerpo hegemónico o de lo contrario un cuerpo exotizado, sino que se representan la multiplicidad y diferencias de cada cuerpo en particular sin reducirse a jerarquías

de especies, géneros o formas. (p.245) La representación se necesita de esta preocupación por el cuerpo del otro donde la imaginación debe florecer y donde además se debe ser consciente del dolor y placer que el contacto entre cuerpos produce.

En el caso de la representación en una obra como “El arcoíris en las manos” es importante que dicha representación sea consciente de la individualidad de cada cuerpo y si se representa a la comunidad trans, no banalizar los cuerpos que se van a representar en el escenario. En este caso, podría suceder con la comunidad trans, tomar a la comunidad como un todo y tratar de representarla de manera general, cuando hay diversas realidades, diversos cuerpos, historias distintas, realidades económicas y sociales que varían de persona en persona. Se corre el riesgo en esta propuesta donde ni los actores son trans, ni los directores, que se caiga en la generalidad que puede traer consigo una invisibilización. Es así como vemos que al estar tomando en la representación un grupo con una agenda política, es importante tomar en cuenta las implicancias éticas de las corporalidades, así como también entender los actos estéticos como éticos también, como señala Diéguez, lo cual nos lleva a repensar nuestro arte en otros términos.

“La cuestión ética se vuelve más compleja cuando la representada es una víctima, mucho más si fuera completamente ajena a la representación. Y aún más si se presenta a esa persona como representativa de un colectivo. “(p.95) Sánchez afirma que un actor profesional puede contar la vida de una persona mejor que cualquier persona lo cual otorga al actor una representatividad que deriva del hecho mismo de ser un profesional de la actuación. Esta es justamente la situación representada en la obra, donde se cuenta la historia de una mujer trans, de clase baja y trabajadora sexual por lo que su condición de víctima es mucho mayor y por ende es una realidad compleja de representar. Además, Sánchez dice que esta es una falsa representatividad ya que se basa en el artificio y la apariencia y muy pocas veces en el consenso

y el acuerdo. A falta de este consenso o acuerdo, no es seguro que la representación del actor vaya a resultar empoderadora para el colectivo al que representa, y de este modo pone en cuestión su relevancia o su aporte social y político. Esto supone entonces que debe existir algún acuerdo entre aquellos que representan y aquellos que son representados, en este caso entre el equipo artístico de “El arcoíris en las manos” y las mujeres trans. ¿De qué manera se podría dar este acuerdo? Dado que no es un espacio únicamente político no se resuelven con leyes o normas, se da en un espacio artístico donde se dificulta muchas veces determinar ciertos parámetros y cada obra de teatro se debe ver dentro de su particularidad. Por ello es necesario conocer el proceso artístico que ha llevado esta obra.

En un tema como este hay un acercamiento entre la política y el teatro, aunque cada una responde a diferente tipo de representación; la representación dramática y la representación por delegación, respectivamente. Las dudas transitan entre ambos términos ya que por ejemplo surge la duda de si es posible representar dramáticamente sin pretender ser “representativo”. Esto supondría un problema ya que el pretender ser representativo de toda una comunidad sería reductivo y la legitimidad del arte dramático y de la política se basan en la devolución constante que reciben del otro, en este caso que reciben del público y de la comunidad trans.

El problema dice Sánchez, es que este puede llegar a olvidar su rol y perderse en su yo actor, más que en dar atención al personaje. Es inevitable para un actor que al mismo tiempo que actúa está mostrando relación con su cuerpo, con su voz, con el espacio, con los otros actores y con el texto que está siguiendo. Acá se forma una dualidad que es denominada por Virno y la retoma Sánchez como “teatralidad” o la “performatividad” y el problema ocurre cuando esta performatividad prima sobre el discurso. Es decir, si el actor se centra en su trabajo y se ve ensimismado en este, perderá la noción de la base de lo que está contando y con esto el público

se verá nublado por la performatividad del actor o actriz sin tener espacio a reflexionar sobre algún otro aspecto o sobre lo que la historia les está diciendo. Esto resultaría totalmente perjudicial para el desempeño de Miguel Dávalos interpretando a Marita ya que el dejar de lado al personaje que encarna supondría dejar de lado su trabajo corporal que es la base de su representación.

Pero para Sánchez esto no significa que deba prohibirse la representación “virtuosa” y por ende el trabajo de actores y actrices, sino que significa empezar a observar la necesidad de confrontar las demandas éticas que la representación conlleva. Es por ello que la cuestión principal para este autor es “representar la experiencia vital, determinada por la desigualdad económica, el desinterés social y la arbitrariedad política, de modo que la representación escénica movilice nuevas representaciones, no se cierre sobre sí misma, genere afectos que produzcan acciones, incluso si las acciones siguen siendo meramente estéticas.” (2016, p.97) Es decir que no sería necesario que exclusivamente representen a personajes trans en el teatro, sino que se debe tener cuidado en cómo están conducidas dichas representaciones.

La representación entonces, si bien se puede entender a diferentes niveles, en este caso podemos decir que es un hecho donde se representa o se trae a cuenta en un espacio a un grupo de personas, o un hecho o una cosa que no se encuentra presente donde entran a calar aspecto estéticos como el cuerpo, aunque el proceso de corporalización no se reduce a una estética en el acto escénico sino que adopta un valor político que se genera con el espectador y es por ello que la ética también es un hecho transversal a la representación, porque las personas que realizan la representación, los actores y actrices, están adquiriendo una posición activa frente al discurso que quieran compartir. Sobre todo, si en esa representación el grupo representado no se encuentra en escena, entonces la responsabilidad en todos los aspectos es mayor.

Entendemos entonces que el cuerpo posee una agencia política y con este cuerpo se puede presentar en espacios en los que junto con la relación con el público se generan mensajes que podrían ser políticos también. Esto supone que el trabajo del actor sobre su cuerpo para la representación no es simplemente una relación de herramienta, se trata de prepararlo para responder a lo real pero además la relación de cuerpo con representación se debe dar de una manera ética, ya sea con el cuerpo de uno mismo, del compañero de escena, así como también la responsabilidad que se tiene sobre la imagen del cuerpo del otro al que se está representando, como Miguel a Marita.

5. 1. 2 Hablar por un otro subalterno en la representación

Además de la ética y el cuerpo en la representación, hay otro punto que tomar en cuenta. En “El arcoíris en las manos” la representación que se da no es sobre uno mismo como ya lo vimos previamente. Esto quiere decir que Miguel Dávalos y Miguel Álvarez al estar en escena interpretando a mujeres trans, siendo ellos cisgénero, están hablando por otro que no los representa. Vanessa Geldres misma lo reconoce cuando dice que de todas formas hubieran elegido trabajar con personas pertenecientes a la comunidad LGTBIQ a pesar de no ser trans. Ya que por lo menos, “hay algo en común, de vivir en carne, de vivir en piel, en cuerpo, vivir todas las dificultades y los pocos privilegios que tienes al ser parte de la comunidad. Discriminación, o incluso crear una identidad para afuera que no es la que tus sientes, que a veces es en distintos niveles, y al ser parte de la comunidad lo entiendes, lo has experimentado.” (2020)

Lo que dice Geldres abre paso a lo que se discutirá en este subcapítulo ya que ella reconoce que el pertenecer a una comunidad históricamente discriminada es una experiencia que no se puede compartir solo con escuchar historias o bajo la dirección de otra personas, es una realidad que se

entiende en la medida en la que lo vives, por lo que usar la voz del privilegio para hablar sobre problemáticas de los grupos oprimidos podría ir en contra de la ética requerida en la representación. Y en este contexto, un hombre cisgénero resulta privilegiado por encima de una mujer trans que se dedica a la prostitución.

Sánchez dice que la potencia política del teatro o de la teatralidad “deriva de la facilidad con que se superponen en una misma práctica los diferentes conceptos de representación (como el imaginar, ponerse en el lugar de y hablar por otros” (p. 69) Esto también se enlaza con la ética ya que estos conceptos podrían ser hechos en beneficio del bien común o en contra en búsqueda de intereses particulares.

Si pensamos en representación en el sentido de la delegación, esta es una idea clave para los actores. Sánchez cuenta que la transición de a representación mental mimética y escénica a la representatividad es lo que “constituye una de las claves de la trascendencia de los grandes personajes dramáticos y la justificación para que los actores (de teatro en el siglo XIX y cine o televisión en el XX) que los interpretaron con éxito pudieran convertirse en figuras públicas” (pg.69). Y dice que si bien el trabajo de un político o actor, o escritor, etc., puede reducirse solo a representar y no a ser representativo, se cuestiona si al tener un triunfo intelectual no se le está ya dando la representación en forma de delegación de manera implícita, ya que los lectores o espectadores se la otorgan al comprar, aplaudir y diseminar sus discursos.

A partir de ello Sánchez toma de Spivak la noción de “hablar por el subalterno”. ¿En “Can the suballtern Speak?” (1985). Spivak define a la subalterna como aquella que no puede hablar y cuyo silencio reside en la carencia de la posibilidad de enunciación poniendo en cuestión que los subalternos no necesitan ser representados si bien Spivak aportaba una mirada

desde lo teórico, se puede adaptar esta idea al ámbito de las artes escénicas. Tomaré la definición de subalterno de Spivak y se ve que coincide con la realidad de la comunidad trans, un grupo que no tiene poder y carece de posibilidades de enunciación por lo que siempre está en búsqueda de espacios donde poder luchar.

Spivak, además, utiliza a Marx para recordar que la clase proletaria es heterogénea y que la heterogeneidad de esta la vuelve a su vez irrepresentable. La representación estética que sucede en las artes escénicas, surge de una abstracción normalmente “inducida, idealizada o controlada” y no surge de la voluntad de aquellos a quienes se pretende representar políticamente. Para Sánchez, “homogeneizar la representación del pueblo es un acto de violencia, pues niega la heterogeneidad, priva de subjetividad a los individuos y traslada esa subjetividad a la representación absolutizada mediante una equivalencia de re-presentación y delegación.” (p.72)

Sin embargo, la carencia de lugares de enunciación sigue haciendo necesaria la representación y esta se vuelve una “mediación necesaria para aquellos que no pueden articular directamente su discurso, ya que su discurso no puede ser escuchado o entendido” (p.73) quienes a través de diferentes artes pueden representar lo que no se escucharía de otra manera con estas posibilidades que resultan más efectivas. Es por ello que Sánchez se cuestiona si la representación estética y la representación de delegación son irreconciliables, si la representación mimética es siempre un obstáculo de la representación a quien trata de dar voz o si existen representaciones en las que la ficción potencie y no usurpe o silencie la voz de aquella a quien se le interpreta que son preguntas planteadas también al comienzo de esta investigación y que de cierta forma busco también responder.

Este lugar de enunciación se podría construir a través del teatro ya que “su propio territorio es ya político porque está tejido de relaciones entre sujetos, porque su naturaleza es el “entre” de la polis.” (Diéguez, 2006, p.28) Teniendo al terreno del teatro ya como un ambiente político, los discursos presentados ahí tendrán esta connotación y esta responsabilidad.

Continuando con Diéguez

“Las actuales prácticas escénicas políticas se constituyen desde elaboraciones personales, microgrupales, no como proyectos ideológicos de partidos interesados siempre en una ascensión a los aparatos del poder; sino como actos éticos, “performing ciudadanía”, manifestaciones no jerarquizadas y espontáneas, expresiones de aquellas zonas que las instituciones oficiales no pueden ya representar. Estas crisis de los sistemas representativos han modificado la propia noción de representación en los escenarios artísticos, donde los cuerpos forzosamente desaparecidos por las fuerzas represivas de las llamas societás recuperan una presencia simbólica en los cuerpos y voces de las communitas que emergen en los intersticios”. (2006, pp.28 y 29)

Diéguez primero da cuenta de una crisis en cuanto a la representación donde aquellos grupos que podemos considerar como subalternos entre ellos la comunidad trans, tras verse desplazada por la hegemonía invade un espacio para poder tener voz propia. Sin embargo, Alcoff asegura que el mensaje que se quiere emitir siempre depende de factores como el emisor del mensaje, el quién lo dice, cómo lo dice, qué lenguaje utiliza, entre otros. (p.13, 2013) Esto significa que a pesar que se generen los espacios artísticos para que el subalterno hable, dependerá de quién hable por ellos (o si lo hacen

ellos mismos) y la manera de contarlo. Es aquí donde entra en discusión la manera de representar con la agenda de la comunidad representada. En este caso, ¿la representación de la comunidad trans que se da en “El arcoíris en las manos” va de acorde con la agenda gay cuando los cuerpos de dicho grupo subalternos, el grupo trans, ¿no se encuentran en escena? Duda que detona también el preguntar, ¿quién tiene la autoridad (si existiera) de generar esos discursos?

5.2 Debate de representación en la comunidad trans

Como hemos visto en el capítulo III la historia de la comunidad LGBTIQ ha pasado por diferentes momentos y a medida que ha avanzado el tiempo ha habido un progreso en cuanto a visibilización y derechos, pero al mismo tiempo se han ido generando nuevas dudas y nuevas luchas que poco a poco se van ganando también. Sobre el momento en el que estamos a la fecha en el 2020 y los últimos años para Gabriel de la Cruz estamos en el teatro en lo siguiente:

“...existe un debate y ese es el momento en el que estamos ahora sobre la representación de las personas trans en los medios de comunicación y en las obras de teatro. ¿Quiénes deberían representar a personas trans, personas solo trans o personas cisgénero? Ese es un debate interesantísimo que parte por el principio del teatro, la creación del personaje, ¿hay límites en la creación del personaje? No lo sé, pero es un debate vigente, estamos en ese momento más bien y creo que siempre que hay un personaje de la comunidad hay mayor preocupación sobre cómo lo representas y si la persona que lo representa es una persona cisgénero heterosexual, ¿no? Y cómo estás

representando, si estás estereotipando, si están haciendo una representación correcta, entonces creo que estamos en el momento de poner cuidados que no sucedía hace 8 años, y eso también es muy positivo.” (De la Cruz, 2019)

Como menciona De la Cruz, este es un debate bastante contemporáneo dentro de la comunidad trans en relación con la representación que reciben en las artes escénicas. Además de dar cuenta de que existe una preocupación por parte de la comunidad LGBTIQ, pero también por parte de los artistas por tomar responsabilidad de lo que llevan al escenario y saber que muchas veces poner en escena es darle luz a muchos discursos que de otra manera no serían expuestos, y con ello una autoevaluación para ver si el producto teatral irá a favor del discurso y de la lucha que persiguen. Es este un debate que veremos en “El arcoíris en las manos”.

Esta discusión está muy presente hoy en día, pero siendo la comunidad trans una comunidad que recientemente se está haciendo visible, y logrando tener una representación en los medios artísticos (ya sea televisión, cine o teatro) en los últimos años con mayor fuerza, estos debates suelen surgir entre las redes sociales a raíz de comentarios y críticas de los usuarios. Como dicen McInroy y Craig ya en el 2013, la representación de personas transgénero había incrementado visiblemente en los medios online elevando de esta manera las representaciones positivas con mayor diversidad y credibilidad (p.608) y citan a Heinz (2012) que dice que el espacio de internet es uno de los lugares de mayor importancia para los jóvenes trans. Incluso Alberto de Belaunde en el podcast de “Calla Cabro” (2019) también habla de la importancia de las redes sociales para la comunidad, por lo que tomar las críticas de este espacio son relevantes a tomar en cuenta para la representación.

5.3 Análisis de representación en “El arcoíris en las manos”

Para empezar con el análisis de la representación de personajes de mujeres trans en la obra “El arcoíris en las manos” continuaré con el análisis del personaje de Marita y sus interacciones con los demás personajes. Poco a poco analizaremos si cumple con los parámetros que para Sánchez calificaría una representación “ética”, para lo cual hay diversas características que tomar en cuenta sobre esta producción de Imaginario Colectivo.

Esta obra surge de una dramaturgia ya existente. El dramaturgo Daniel Fernández participó en el Concurso Nacional “Nueva Dramaturgia Peruana” en el año 2015, presentando esta obra titulada “El arcoíris en las manos” la cual llegó a ocupar el tercer lugar. El tema de la obra fue elegido por él mismo. Daniel es un hombre cisgénero que impulsado por una sensación de tristeza empezó a escribir un texto para teatro. Durante este proceso, Fernández recordó un evento sucedido en el 2008 cuando conoció a dos chicas trans en un proyecto artístico. Daniel cuenta en la entrevista que le realicé en el 2019, que él nunca había conocido a mujeres trans en su vida. Estas mujeres le parecieron personas muy abiertas y rápidamente conversaron y se cayeron bien, pero sobre todo su encuentro fue muy revelador e impulsó a que él escribiera sobre esta temática y construyera la historia.

Daniel comenta que, en su imaginario, las mujeres trans solo existían en espacios de peluquería o de prostitución o cuando paseabas por el centro de Lima que era cuando él podía verlas. Es por ello que recalca lo impactante que ese encuentro fue para él. Para estas mujeres que conoció, el trabajo sexual era lo más cercano y accesible que tenían por lo que muchas veces se conformaban con realizar esta labor. El dramaturgo recuerda el momento que más le impactó en su relación con estas mujeres que fue en la despedida con una de ellas, Analia. Ella le da su

tarjeta de presentación y cuenta que “en la primera cara estaba su nombre y decía facilitadora, animadora, cosas así, y yo volteo la tarjeta y atrás decía “limpieza de hogar limpieza de cocina” y esta cosa tan diferente en la misma tarjeta, de verdad a mi me golpeó... la forma en la tarjeta que ella presentaba los límites en los que ella sentía que podía moverse fuera del ámbito sexual” (2019) Es de esta experiencia que Daniel empieza a plantearse una historia de una chica trans que debe trabajar como prostituta para lograr ser contadora.

Daniel asegura que fue partiendo de un interés personal y sus ganas de contar esta historia no eran precisamente políticas, aunque sí existía una preocupación por este colectivo que él desconocía. El texto dramático entonces nació con un discurso bastante hegemónico. Viniendo de un hombre no perteneciente a la comunidad LGTB y cisgénero, recordando como estas dos mujeres se hablaban y trataban fue construyendo la historia. Esto podría haber resultado una representación mimética en el que se trabajara a partir de imágenes creadas en la mente del dramaturgo sin ser precisamente representativas. Más aún, Dávalos el actor comparte que las mismas mujeres de “Féminas” tenían comentarios sobre algunos diálogos que “parecían muy de hombre heterosexual cisgénero teniendo una visión sobre las mujeres trans y su trabajo en la prostitución” esto sucedía porque se usaban términos que son ‘clichés’ de lo trans pero que no son las palabras que ellas usarían.

La idea era desarrollar una dramaturgia actoral según Dávalos, quien explica en la entrevista que le realicé (2019), que usando la técnica de la impro podían salir cosas “propias de los actores” que Daniel las tomó en la última parte de los procesos de ensayo y las volvió parte del texto dramático de la obra, cosas que Miguel Álvarez dejó de decir. En el monólogo en el que habla que es prostituta decía “una vez un tipo que se ponía el panty de la cabeza a los pies y así me cachaba decía, pero yo le agregaba: se puso un panty en la cabeza, en los pies parecía

Spiderman el concha sumare” entonces eso no estaba nunca en el texto, nunca lo escribió Daniel. Son cosas que le salen a los actores que justamente Dusan utilizó para matar el cliché y que no se vea como “están haciendo de maricones” “están haciendo de mujer” sino que son dos actores cisgénero, haciendo un personaje de una mujer trans, esa era la idea.

Es por ello que el texto fue variando a medida que los ensayos iban progresando, por lo que el texto original no fue el que finalmente se representó. Daniel Fernández se volvió a unir al proceso de ensayos cuando estos ya estaban en la recta final, ya que como él comenta en su entrevista (2019) estar durante los ensayos le hacía querer controlar la situación, incluso causó una pequeña discusión con Dusan por decisiones de dirección. Sin embargo, pensó que Dusan como director sabría guiar el proceso y decidió dejar de asistir hasta que sea el momento. Vemos entonces una especie de juego de autoridad entre la dirección, los actores, el dramaturgo y las chicas de “Féminas”. Daniel menciona que en un momento a una chica de “Féminas” no le pareció una acción pero que sus compañeras le dijeron que ella estaba pensando desde su propia realidad y que, aunque a ella no le haya sucedido de esa forma a muchas del mismo colectivo, sí y permanecieron, aunque él confiesa que no hubiera estado dispuesto a cambiar ese momento. A pesar de esta declaración, el dramaturgo dejó su material de una manera moldeable, quizás al reconocerse como un externo a la comunidad de la que estaba hablando dejó algunas libertades para que puedan modificarlas.

Esta producción entonces tiene sus raíces fuera de la comunidad, pero Fernández busca por recomendación como director a Dusan Fung quien es miembro fundador de Imaginario Colectivo. Al integrarse este colectivo hay un cambio en el punto de vista, ya que en ese momento este colectivo sí tenía fines políticos y son quienes afrontan el proyecto. Vanessa Geldres, la asistente de dirección, en la entrevista que le realicé el 2020 cuenta que sí tuvieron un

miedo al momento de afrontar esta obra. Por un lado, les pareció importante usar esta historia para visibilizar a la comunidad, pero estaba la duda de poder dar una “buena representación”. ¿A qué se refería Vanessa con una buena presentación? ¿Logró Imaginario colectivo hacer una buena representación de la comunidad trans a través de su obra “El arcoíris en las manos?”

Siguiendo el objetivo de Imaginario Colectivo y teniendo en su equipo a una persona trans, quien se encargó de la música y de guiar el proceso con el fin de que “la obra tenga una verdadera representación trans” Vanessa cuenta que la idea original era tener actrices trans que representaran a los personajes de Marita y de Vandrea. Sin embargo, a pesar de hacer la convocatoria de casting para actrices trans, durante este proceso de selección notaron que el nivel en cuanto al desenvolvimiento escénico no era muy elevado, sobre todo para confrontar un texto dramático que consideraban suponía tener una capacidad de trabajo bastante elevada para cumplir con lo que la historia pedía. Esta preferencia en cuanto al casting podría parecer que parte de criterios estéticos, sin embargo, forma parte de una decisión política que querían tomar como equipo. Tal como Gabriel considera su decisión de trabajar con no actores y actrices una decisión política, el trabajar con actrices trans también lo es ya que para ellos suponía completar el discurso que iban a defender. Es un caso de usar criterios estéticos a favor del discurso.

A partir de esta observación tanto Vanessa como el equipo de “El arcoíris en las manos” se dieron cuenta de diversas cosas. Primero que su alcance como colectivo era un poco limitado, aunque fuera conocido dentro de la comunidad no deja de ser un teatro independiente y no tenían tanta llegada. Luego ellos mismos convocaron a algunas actrices trans, pero tras ese proceso se dieron cuenta que hasta ese momento en la ciudad de Lima no había mucha llegada de actrices trans a las artes escénicas, que el acceso al arte es un privilegio, como ellos lo consideran, en cuanto formarse artísticamente supone todo un reto, y son justamente “las identidades no

legitimizadas en contextos regulares” las que tienen menos accesibilidad a esto. Frente a esta realidad, Dusan y Vanessa consideraron que debían buscar otras opciones para el elenco, es así que decidieron elegir a actores cisgénero era muy importante que era el que al menos estos actores pertenezcan a la comunidad LGBTIQ y así por lo menos que los actores compartan la experiencia real de pertenecer a una comunidad minoritaria a pesar de no tener la misma identidad de género.

La historia además se centra en la relación que se forma entre Vandrea y Marita y es clave para mostrarnos el mundo de las mujeres trans que son también trabajadoras sexuales. Al pertenecer a esta comunidad la vemos en la representación mediante el lenguaje ya sean las frases utilizada o la interacción en sí misma. Esta información nos sitúa a Marita como una población mucho más vulnerable y la representación se vuelve más complicada ya que las apuesta se han elevado.

Esta es una de las razones por la que la elección de actores fue bastante relevante y la química entre los dos personajes debía ser óptima. Miguel Álvarez ya estaba decidido para el personaje de Vandrea, y el casting se hacía en parejas ya que la complicidad de ambos personajes debía reflejar la forma en la que las chicas trans se suelen vincular: con mucho humor, cariño y un poco de agresividad “como si fuéramos hermanas”. “Miguel es un gran actor tiene un gran manejo del timing de la comedia, del drama, tiene un arco maravilloso, entonces la decisión fue hacia eso” cuenta Vanessa, lo cual llevó a la elección de los actores ideales para que el drama esté cuidado. Cuenta además que otra decisión de dirección hubiera sido interesante, pero trabajar con no actores o actrices resultaría otro tipo de trabajo que ya no se basaría en el texto dramático sino hubiera resultado quizás en un trabajo de teatro testimonial. Siguiendo estos requisitos llegaron a Miguel Dávalos para que interprete a Marita.

Es a raíz de que empiezan a trabajar con dos hombres cisgéneros que pensaron en tener una asesoría “para que no fallaran en la representación” como Vanessa lo describe. Vemos entonces que Vanessa así como el equipo de dirección era consciente de la responsabilidad que afrontaban al representar a la comunidad trans, es decir, era conscientes de la carga política que traía su obra. Ahí fue donde contactaron a Leyla Huerta, directora del grupo de “Féminas” y cuenta que “ellas fueron nuestra salvación” ya que estaban atentas a detalles para adaptar la obra a la realidad desde su propia experiencia. Ellas fueron las que notaron, por ejemplo, una falla en cómo Marita hacía el cobro del servicio de prostitución. Ellas les mencionaron que el cobro era antes y la concretización del servicio después ya que si no podrían resultar estafadas y detalles así de pequeños. Vanessa dice que a pesar de todo el trabajo:

“claramente nosotros sabíamos desde el principio al no elegir a una chica trans siendo el papel de una chica trans, que la representación no estaba siendo real, que podíamos hacer todo lo que nosotros podíamos desde las asesorías, las consultorías con ellas, los ensayos y un poco nos respaldábamos en que Leyla una vez nos dijo mira a mí no me importa si es que lo está haciendo una chica trans o no, solamente que ya tengan a nuestras voces en el escenario y se expongan y que busquen nuestra asesoría y que nuestras ideas lleguen al escenario para mí ya es suficiente” y eso ya fue un poco nuestro paraguas” (2019)

Pero, ¿a qué se refiere Vanessa cuando dice que la representación no estaba siendo real? Claramente para ella, como para el colectivo de Imaginario Colectivo entienden que una verdadera representación trans supondría tener a cuerpos trans en escena, como había sido su

primera opción de búsqueda. Esto porque como colectivo le otorgan al cuerpo trans la agencia y carga política que hemos explorado, que tal vez de no ser este colectivo sino otro grupo teatral, no se le hubiera asignado el mismo valor. De todos modos, la expresión ‘representación real’ supone que hay una representación no real, inexistente. Lo que cual se relaciona con lo que defiende Spivak y Alcoff, que, aquellas personas con una posición de mayor privilegio no pueden hablar por aquella considerada subalterna, como es la comunidad trans que se aleja de la hegemonía de nuestra sociedad y que, al hablar por ese otro, la representación no es de verdad sino que se da a través de los lentes del privilegio y de otra realidad, una realidad cisgénero. Esto me lleva a cuestionarme por qué es que en el caso de la representación trans esto sí se pone en discusión con respecto a su realidad o veracidad ya que en otro tipo de representaciones es un debate que ni se nos ocurriría plantear. Yo he propuesto en esta investigación que la diferencia está en el cuerpo.

Aunque, si seguimos esta lógica podríamos llegar a la conclusión que la única posibilidad de hacer una representación trans real en el teatro es el teatro testimonial que hace, por ejemplo, Gabriel De la Cruz en “Al otro lado del espejo” donde presenta cuerpos de mujeres trans que son, en efecto, reales porque no dejan de serlo al bajarse del escenario, es el caso de un contrato que nunca termina, una convención que nunca deja “de ser real”. Considero que todo parte de la agenda que esta comunidad persigue que se ve plasmada en el cuerpo trans que está tan arraigada que causa conflicto ver un cuerpo cisgénero pretender hablar por el subalterno, por las personas trans.

Retomando la idea que tenía Sánchez sobre el cruce de la “representación mental” y la “representación mimética” deriva una nueva acepción; el “ser imagen o símbolo de algo”. En este caso, para realizar la representación para la obra se debe haber definido y tomado diferentes

rasgos o características que de alguna manera defina a la comunidad trans. Si esto fue necesario para empezar a plantear los personajes y su representación escénica, ¿quién determina cuáles son las características relevantes? ¿Cómo un grupo de personas cisgénero podrían saber qué es lo que determina al grupo de la comunidad trans? Considero que de haber sido simplemente el equipo de dirección, producción y actores detrás del funcionamiento de la obra, no hubiera funcionado. Su representación mental no es completa ya que solo podrían basarse en su imaginación y por ende la “representación mimética” sería una mimesis del nivel más bajo y simple, incluso con el riesgo a reducirse a una caricatura de la imagen que podrían tener de una mujer trans.

Es por ello que considero clave la participación y apoyo del grupo “Féminas” dentro del proceso y su participación fue una pieza clave para la validación del trabajo. El escuchar sus anécdotas y tener un *feedback* constante le permitió a la dirección, a Miguel y a los demás actores, a ser conscientes del grupo al cual representaban. Puede que ellos como individuos ya hayan tenido la consciencia, pero es “Féminas” quienes aseguran que el trabajo como actor de Miguel se valide en la representación escénica, en cuanto permite completar su “representación mental” y corrige su “representación mimética”.

Sin embargo, también se podría cuestionar si el grupo “Féminas” tiene licencia completa como para definir qué es lo identificativo de todo un grupo de personas, siendo todas tan heterogéneas a pesar de que se unifiquen por la identidad trans y este grupo esté conformado por mujeres de la comunidad que comparten la misma identidad, no hay algo claro que las vuelva representativas de la voz de la comunidad trans. A pesar de ellos, su presencia y apoyo durante el proceso fue beneficioso para el producto final.

La búsqueda de un feedback en cuanto a la llegada de la obra era constante, cada vez que podían hacían conversatorios los hacían con ella o con alguna de las que les ayudaba, incluso en una función tuvieron un público de 80% trans recibiendo comentarios muy positivos y se mantuvieron así de positivos durante toda la temporada llegando incluso al FAE. Como asegura Vanessa, “era muy palpable la necesidad de representación, así no sea completamente verdad una representación desde una identidad o una ‘cuerpa’ que esté ahí hablando, se necesitaba hablar del tema” y eso fue notorio. A pesar de no ser un trabajo con mujeres trans encima del escenario, se veía a un par de actores cisgénero haciendo el trabajo necesario para contar una historia que debía ser contada.

Vemos cómo es que, a lo largo del proceso creativo de la obra, los mismos directores se van planteando preguntas con respecto a la representación, veracidad y autoridad para poner en escena la historia que se quiere contar. Es a través de estas dudas que notamos cómo ha existido un quiebre que moviliza y cuestiona la forma de representar, es como si al aparecer un cuerpo trans, un cuerpo político en sí mismo, se desestabilizan los principios de representación mimética, sobre todo cuando esta representación es realizada por un artista que asume una responsabilidad frente al discurso.

En el caso de “El arcoíris en las manos” esta ha sido una producción muy bien cuidada en el sentido que las personas involucradas pensaban constantemente en las decisiones que estaban tomando y en lo que esto significaría. Esto se debe a la responsabilidad que Imaginario Colectivo sabía que tomaba desde que accedió a tomar la obra escrita y decidir que se involucraría en este proceso. Dusan Fung y Vanessa Geldres, el equipo de dirección entendía que esta obra significaría un gran paso para la comunidad trans ya que llevarían su voz a escena, aunque al

tomar a actores cisgénero, pero de la comunidad LGBTIQ, sentían que estaban faltando de algún modo a la representación trans en sí.

Sin embargo, aceptaron esta decisión que, si bien abre el debate del cuerpo trans político y la ausencia de este en la representación escénica de esta comunidad, intentaron solventarlo de la mejor manera, llevando de alguna manera la voz de la comunidad trans. El grupo “Féminas” fue su respaldo en todo momento y junto con el trabajo de los actores y directores se logró un trabajo representativo para la comunidad trans, a pesar que en retrospectiva se puedan ver diversas críticas hacia esta elección que ha sido la discusión planteada en esta investigación.



CONCLUSIONES

- La comunidad LGTBIQ es una comunidad que constantemente está cambiando ya que se descubren nuevas identidades por reconocer. Sin embargo, es una comunidad que, dentro de su diversidad, se unifica a través de una agenda que consiste en la búsqueda de la obtención de los derechos humanos para sus miembros dignos de una sociedad que al día de hoy no los legitima. Es así como hay una búsqueda común por espacios donde tener voz y encontrar una representación ya sea política o escénica.
- Esta representación escénica tanto de toda la comunidad LGTBIQ como de la comunidad trans ha ido instalándose en los espacios de teatro limeño a través del tiempo y su visibilización ha sido correspondiente a los logros de la comunidad en términos políticos. La temática de género empezó a aparecer en el teatro desde un lado más *underground*, pero la llegada de la presentación de ley de la “Unión Civil” trajo consigo las Marchas del Orgullo, causando una gran visibilidad de la comunidad al menos en nuestra capital. Esto permitió que poco a poco estas temáticas fueran también bienvenidas en las salas más *mainstreams* de Lima.
- La obra “El arcoíris en las manos” es una de ellas, además de ser una obra cuyos personajes de mujeres trans son representados por hombres cisgéneros lo cual inicia una discusión debido al valor político que adquiere el cuerpo en la lucha trans, así como también en la representación escénica.
- El cuerpo, al ser entendido como una forma de sociabilización, siempre produce significado dentro de un espacio cultural y social. Es por ello que el cuerpo juega un rol clave en la identidad de género, entendiendo el género como una construcción social que

se nos ha sido impuesta y enseñada desde pequeños. Es así como aprendemos a actuar y ser según nuestro género asignado bajo la binariedad del hombre/mujer. Es así que el género es performativo y esta performatividad se da a través del cuerpo.

- El cuerpo trans se ve como algo ajeno ya que es indeterminado e incierto, además de que rompe con la binariedad propuesta. En los cuerpos trans, el hecho de performear el género no se reduce a representar el género, sino a vivirlo. Además, en un espacio político como es el espacio teatral el cuerpo adquiere una agencia que le da esta realización escénica.
- En “El arcoíris en las manos” Miguel interviene su cuerpo de manera personal, a través de movimientos de baile y usando tacos lograr encontrar una feminidad que parte de él mismo, sin intentar imitar a nadie ya que imitar a una persona trans serían reducir la identidad de todas las personas trans a ser como una sola, por lo que el acercamiento de Miguel cumple con su propia transgresión del género binario así como también él mismo decide su manera de performear el género femenino. Además de vivir en carne propia el dolor que suponen algunas acciones que realizar las mujeres trans a diario lo cual le permitió a él entender su mundo.
- El trabajar con actores cisgénero les permitía desarrollar la historia cuidando el drama que se contaba, pero sin dejar de tener tintes cómicos. Además, el cuerpo cis les permitía que desde la dirección se pudieran trabajar momento de flashback o de visita a la casa donde se negaban a reconocer su identidad y la llamaban “Mario”. El cuerpo del actor cis se prestaba para realizar estos cambios.
- Tanto Imaginario Colectivo como los actores entendían que esta obra suponía una gran responsabilidad y es por eso que en un primero momento buscaron actrices trans para

representar los personajes. Sin embargo, no fue posible, pero consiguieron que durante el proceso se tuvo un acompañamiento constante del grupo de “Féminas” quienes funcionaron como una especie de respaldo frente a la representación. Ellas eran mujeres trans que acudían a los ensayos y daban el visto bueno a las decisiones que se iban tomando. Ellas moldearon de alguna forma algunas expresiones de maneras de hablar, de actuar y de ser. Al tener este apoyo que funcionaba como representativo de la comunidad trans, Imaginario Colectivo confió en su proyecto y en la representación que le estaban dando a la comunidad. Es por ello que vemos la necesidad por parte de un equipo artístico de tener una voz autorizada que diera en cuenta las realidades por las que pasa el grupo representado.

- El arte y su significado depende del artista y de su propuesta, sin embargo, el decidir dar voz a un tema político ya abre el espacio con carga política y con la responsabilidad que esto conlleva. Si bien no existe una autoridad que determine qué grupos de personas están admitidas a hablar de qué, se trata de cuidar de no caer en lo opuesto de lo que se quiere lograr. Hablar por el otro no es una opción, atenta contra la agenda de ese otro que busca una reivindicación social y derechos políticos. Es por ello que la voz autorizada siempre será de parte de la comunidad, aunque su voz se dé como en el caso de “El arcoíris en las manos” no con el cuerpo presenten sino como guía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcoff, L. (1991). The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, 20, 5–32. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.2307/1354221>

Álvarez Chavez, R. (2014). *Las fallidas transformaciones al interior del movimiento LGBT en el Perú: una interpretación crítica desde la perspectiva interseccional*. *Postcolonialist*, 2(1), 139–148.

American Psychological Association. (2011). *Respuestas a sus preguntas sobre la personas trans, la identidad de género y la expresión de género*. [brochure]. Recuperado de <https://www.apa.org/topics/lgbt/brochure-personas-trans.pdf>

Calla Cabro. (2019, agosto 5). *Las redes sociales (con Alberto de Belaunde)* [Audio de podcasts]. Recuperado de <https://open.spotify.com/episode/2nrKm5zKiH1duCjpcdQSGV?si=17xZz8F0SOKmwFddvKgz5>
w

Calle, A. (2019, octubre 29). [Entrevista a Gabriel de la Cruz]. Comunicación personal.

Calle, A. (2019, noviembre 15). [Entrevista a Daniel Flores, dramaturgo de “El arcoíris en las manos”]. Comunicación personal.

Calle, A. (2019, noviembre 17). [Entrevista a Miguel Dávalos, actor que interpreta a Marita en “El arcoíris en las manos”]. Comunicación personal.

Calle, A. (2020, enero 29). [Entrevista a Vanessa Geldres]. Comunicación personal.

Camilo Caro Romero, F. C., & Simonetto, P. (2019). Sexualidades radicales: los Movimientos de Liberación Homosexual en América Latina (1967-1989). (Spanish). *Izquierdas*, 46, 65

Cánepa, K. G. (January 01, 2006). Cultura y política: Una reflexión en torno al sujeto público. *Mirando La Esfera Pública Desde La Cultura En El Perú* .

Cocchella, R., & Machuca, M. (2014). *Estado de violencia : diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales, transgénero, intersexuales y queer en Lima metropolitana* (1a ed.). No tengo miedo.

Condori Hanampa, J. (2018). *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Con mis hijos no te metas. (2018, septiembre 24). Con Mis Hijos No Te Metas. [Historia]. Es un movimiento ciudadano que nace como reacción a la imposición de la Ideología de Género en nuestros hijos mediante el sector educativo en los diferentes estados soberanos. Esta imposición se impulsa por presión del lobby LGTBI y las fuerzas. Extraído de:

<https://www.facebook.com/pg/ConMisHijosNoTeMetasOficial/about/>

Cornejo, G. (2015). (Des)Encuentros anales con la identidad: Explorando los límites de la representación en el movimiento TLGB peruano. *Nomadías*, 19, 131–146.

Dimeo, C, & Dubatti, J. (Eds.). (2016). *Otras Geografías: Otros Mapas Teatrales: Nuevas Perspectiva Escénicas Lationamericanas*. (1ª edición). Bielsko-Biala: latinoamericanas Wydawnictwo Universidad de Bielsko-Biała, Universidad de Buenos Aires, La Campana Sumergida

FIAED. Festival Internacional De Artes Escénicas Por la Diversidad (s.f.). Festival. Recuperado de <http://www.fiaedperu.com/el-festival/>

Fischer-Lichte, E., González Martín, D., & Martínez Perucha, D. (2014). *Estética de lo performativo*

Fukelman, M. (2015). El Concepto De “Teatro Independiente” Y Su Relación Con Otros Términos. *Revista Colombiana de Las Artes Escénicas*, 9, 160–171.

Gabilondo, J. (2004). *The Subaltern Cannot Speak But Performs: Women’s Public and Literary Cultures in Nineteenth-Century Spain*. *Hispanic Research Journal*, 5(1), 73–95.

Gómez Garay, L. de F. (2017). *El contenido moral en la experiencia estética : una perspectiva desde el receptor*.

Graeme Reid. (2014). *Lucha global por los derechos de las personas LGBT*. *Política Exterior*, 28(157), 118.

Hall, S., & Open University. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage in association with the Open University.

Imaginario Colectivo. [ImaginarioColectivoOficial]. (5 de mayo 2015 – actualidad). Somos una compañía artística multidisciplinaria e independiente, dedicada a la gestión cultural de proyectos innovadores, interdisciplinarios y de investigación. Nuestro equipo se encuentra conformado por profesionales de la música, las artes escénicas, visuales y plásticas. A través del riesgo.

Información. [Más información de la página]. Recuperado de:

https://www.facebook.com/pg/ImaginarioColectivoOficial/about/?ref=page_internal

Informe anual del Observatorio de Derechos LGBT 2017-2018. (2019). Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano - IESSDEH.

Iverson, S. I. siverson@kent. ed., & Seher, C. (2014). *Using Theatre to Change Attitudes Toward Lesbian, Gay, and Bisexual Students*. *Journal of LGBT Youth*, 11(1), 40–61.

Judith Butler. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.2307/3207893>

Kaur, P. (2017). *Gender, Sexuality and (Be) longing: The Representation of Queer (LGBT) in Hindi Cinema*. *Amity Journal of Media & Communications Studies (AJMCS)*, 7(1), 22–30.

Lain Corona, G (2018): *Teatro trans y bi en la escena de Madrid (2000-2017): Análisis de género y queer (spanish)* Lectora: *Revista de Dones i Textualitat* (24),177

Le Breton, D., & Castignani, H. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela

Logie, C. H. 1,2. carmen. logie@utoronto. c., Dias, L. V. ., Jenkinson, J., Newman, P. A. ., MacKenzie, R. K. ., Mothopeng, T., ... Baral, S. D. . (2019). *Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Swaziland and Lesotho*. *Health Education & Behavior*, 46(1), 146–156.

María Alexandra Aguirre. (2011). Dubatti, Jorge. Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 1.

Olivos, Stephany (2017, septiembre 5). Crítica: EL ARCOÍRIS EN LAS MANOS: El arcoíris en las manos. [Publicación de Blog]. Recuperado de <http://eloficiocritico.blogspot.com/2017/09/critica-el-arcoiris-en-las-manos.html>

Preciado, Beatriz. (2008). *Testo Yonqui*. España: Espasa.

Ramírez Tovar, abriela E., & García Rodríguez, R. E. (2018). La Modificación Del Cuerpo Transgénero: Experiencias Y Reflexiones. *Andamios*, 15(37), 303–324.
<https://doi.org/10.29092/uacm.v15i37.641>

Rosas Yllanes, P. G. (2018). *El surgimiento del movimiento por la unión civil homosexual en el Perú*.

Rubio, Z. M., & Diéguez, C. I. (January 01, 2006). El cuerpo ausente (performance política).

Sánchez, J. A., & Culp, E. (2016). *tica y representaci n*.

Tomás, 2009 d a: Jordi M. Monferrer Tomás (2009). Movimientos sociales y cambio social. El proceso de cambio de la agenda política impulsado por el movimiento gay/lesbiano en España. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Verano Legarda, Y. C. (2020). *Arte y transgre : el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2000-2015)*.

Vinolo, S. (2018). Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas. *Revista Estudios de Filosofía* (58), 99–118.

ANEXOS

Anexo 1:

<https://www.youtube.com/watch?v=SNOkfLSXxQ4&feature=youtu.be>

Link para ver “El arcoíris en las manos”



ENTREVISTAS

ANEXO 2

Entrevista a Gabriel De La Cruz

Entrevista Gabriel De La Cruz (2019)

AC: Gabriel, quería empezar por saber cómo empezó tu trayectoria en el teatro

GC: Bueno, en el año 2011 el grupo Tránsito me invitó a participar de una creación colectiva que se llamó “Patria” desde la cual hablamos sobre nuestro rol como ciudadanos de cara a un proceso electoral. Mi participación inicial fue muy técnica, yo soy abogado y además especialista en derecho electoral en su momento, y mi rol era básicamente dar contenidos dar información. Pero como participaba de los ensayos, mi rol era también mucho desde el juego escénico, y desde ahí comencé a proponer cosas también. La directora, Paloma Carpio, me sugirió continuar con el proceso, ya no como un experto en el tema sino como un performer más. Estuvimos en un proceso que duró cerca de un año, de creación, de laboratorio y exploración y pudimos poner la obra en diferentes lugares lo que a mí me enseñó mucho sobre las posibilidades que tenía el teatro para poder hablar sobre temas relevantes a un público que podría estar o no vinculado con la temática.

Entonces, me metí a otros talleres, comencé a estudiar a investigar un poco más, comencé a entrenarme como actor también para poder conocer un poco más sobre cosas vinculadas a dramaturgia y creación de personajes. Y decidí al tiempo de eso, comenzar a explorar pero desde la dirección y de personas no entrenadas en teatro. Con la posibilidad de trabajar con personas que

no sean actores o actrices profesionales como yo pero que compartamos el mismo interés escénico, pero sobre todo político. Y así, comencé a desarrollar algo dentro de la línea de teatro testimonial.

Comencé a trabajar obras de teatro con grupos que se encuentran al margen, grupos que están desde la disidencia sexuales o grupos que se encuentran alejados de la norma. En ese grupo entró primero el de la comunidad LGTBIQ+ con quienes he trabajado por varios años. La primera obra fue sobre la comunidad LGTBIQ+ en un sentido muy amplio, había personas de la diversidad sexual, cisgéneros y trans también, pero en el tercer montaje decidí hacer una obra solo con personas trans. Y esa fue una obra con mujeres trans, con quienes pude conocer un poco más sobre la realidad, la aproximación, la sensibilidad que podía tener esta comunidad particular y a partir de esto empezar a armar un montaje que le permita a la gente que va al teatro, conocer un poco más sobre las vivencias de esta comunidad.

AC: ¿Y dentro de tu trabajo de teatro testimonial, tú consideras que el testimonial es algo primordial? ¿O podrías considerar trabajar con profesionales de la actuación?

GC: Yo creo que eso es una decisión política. Podríamos generar experiencias estéticas hermosas testimoniales si trabajamos con las personas de la comunidad actores y actrices, estoy seguro que sí se podría hacer. Pero, mi mirada está más vinculada con aquellas personas que tienen menos acceso a este tipo de espacios. El estudiar una carrera en el Perú vinculada con las artes escénicas es un privilegio al que no todas las personas tienen acceso, menos las personas trans. Entonces, la educación en este país es un privilegio, de cualquier cosa que sea entonces tener en escena personas que no han pasado por una formación que implique costos, porque podría entrar a ENSAD pero igual implica cierto privilegio y más si es una persona trans, ¿no? Entonces el trabajar con este público es una decisión política porque te permite poner en un escenario, en un espacio que es

elitista en si mismo, a personas que vienen más bien de un lado marginalizado, poblaciones más marginalizadas, grupos que vienen de espacios con menos accesos a recursos es una posibilidad.

Yo creo que armar obras de teatro con actores o con no actores es una decisión de la persona que está a cargo de la dirección, se pueden hacer cosas hermosas con cualquiera de los dos grupos, pero por supuesto que sí pero esto es más una decisión política.

AC: Y entonces, ¿tú podrías considerar que ese es el aporte que se puede dar con personas que han vivido las experiencias y que se pueda dar una forma más directa que quieres transmitir?

GC: Yo creo que cuando comunicamos algo, cualquier estrategia es válida. Yo creo que el trabajar con actores profesionales una oportunidad porque también te permite explorar otras posibilidades a través del uso de la voz, el cuerpo, la interpretación, la creación de otras personas o personajes dentro del escenario es super interesante. Pero el trabajar con personas que no tienen formación actoral y son personas que puedes ver en la calle caminando y que trabajan o que no trabajan, que estudian o que no estudian pero son personas reales, es también una posibilidad, porque son personas que van a llevar una verdad única que es la que tienen que mostrar en el escenario. Entonces, cuando uno está frente a una obra de teatro, lo que buscas es que exista verdad, que haya mucha verdad, tú lo puedes lograr con actores profesionales, con actrices profesionales, claro que sí, el reto está en que el actor encuentre su verdad. En el caso de una persona que no es actor o que no es actriz, el reto está en que más bien se quite todas las máscaras que tenemos las personas para poder encontrar esa verdad oculta, esa verdad que tienes dentro de ti y que te cuesta compartir. Una vez que tú la encuentras, es una experiencia maravillosa, es una oportunidad de compartir algo honesto, algo que el público lo va a agradecer. Ahí hay cosas de repente técnicas que vas a

tener que dejar de lado, pero la honestidad, la verdad, lo que vas a ver arriba del escenario va a ser una experiencia única.

AC: ¿Has tenido algún obstáculo al momento de trabajar teatro testimonial o crees que el camino ha sido llevadero?

GC: Yo creo que es muy complicado hacer teatro testimonial. Yo no puedo comparar digamos qué es más difícil pero sí puedo asegurar que es muy difícil. Porque tienes que quitarle la máscara a personas. Lo que tú necesitas hacer es que esa persona cuente su verdad, no que lo interprete o no que lo busque su verdad en otro personaje, sino que encuentre su verdad en si mismo y que demuestre su yo, y que lo muestre en un escenario.

Ese hecho en sí mismo, es un hecho que te interpela, te cuestiona y te pone en un conflicto contigo mismo. Y ese conflicto que tienes contigo mismo es lo que te corresponde cuando estás al lado de la dirección, es acompañar. Entonces el proceso está lleno de conflictos, de retos de interpelaciones permanentes, de quiebres, estás trabajando con personas que están a flor de piel, que se han quedado en carne viva frente a ti, en un ensayo, que has logrado descubrir o que has logrado que recuerden un hecho que han querido olvidar por mucho tiempo. Es un proceso que está muy vivo, que hay que cuidar que hay que buscar transformar para bien. Además del reto que tiene llevar un montaje con todas las implicancias estéticas que está detrás de esto, tienes un rol de acompañamiento emotivo a las personas que están acompañando tu proceso de creación es ahí tiene una doble responsabilidad.

Normalmente un director o una directora, llega propone o escucha lo que el actor o actriz proponen y a partir de ahí construye, y termina el ensayo te vas te desvinculas. En un proceso de creación con personas que no son actores o actrices profesionales, que no han pasado por un proceso de

entrenamiento de entrar a un personaje y salir de ese espacio que puede ser doloroso cuando te encuentras con ese personaje. El entrenamiento de entrar y salir que los actores que no han tenido una formación, no lo tienen y que cuesta y es muy difícil desvincularse. Entonces tú lo que tienes que hacer, es acompañarles durante todo ese proceso. Y es un proceso que es difícil, que duele y que además de toda la dificultad que tienen para montar, tienes que considerar ese elemento de todas maneras.

AC: ¿Cómo así decides llevar tu activismo por medio del teatro?

GC: Yo creo que el hacer en nuestro país es un acto heroico, es muy difícil por financiamiento, búsqueda de público, encontrar salas es difícil. Estudiar una carrera vinculada con las artes escénicas, es también un reto, si ya tiene en sí mismo un valor el hacer teatro en nuestro país. Creo que darle también una mirada política, una mirada desde estas voces que han sido históricamente silenciadas y ponerlas en este tipo de espacios es también valiosos y que en estas personas puedan llegar a personas como tú que estás haciendo teatro, estudiando, investigando, ponerla a esta personas que han sido históricamente vulneradas, ponerlas en ese espacio es también necesario y ese encuentro que se da entre los artistas, las artistas, las y los trabajadores del arte, que se encuentren con personas de grupos vulnerables también es una oportunidad importante porque también van a aprender unas de otras, entonces creo que mi decisión sobre todo ha sido poder generar estos encuentros, permitir que personas que han sido y son vulnerables se encuentren en espacios teatrales, se pongan en escenario sus voces, escucharlas y contar otras historias sobre todo, a mí me gusta contar historias y me gusta ayudar a que personas cuenten sus historias a través de mi mirada porque yo no me desvinculo lo que se escucha también es mi voz, soy como un puente entre estas personas y los espectadores. Me gusta esta idea de crear historias o co-crear historias con personas que tiene cosas que decir y siempre se las han guardado porque las personas

no les han dado una oportunidad. Estar en ese lugar me motiva me impulsa, me ayuda a hacer algunas cosas que hago en esos espacios.

AC: En una de las entrevistas mencionas que tu obra “Congreso” no es políticamente correcta. ¿A qué te refieres con este término? ¿Consideras que tu trabajo no es políticamente correcto o todo lo contrario?

Bueno, yo me cuestiono permanentemente el status quo tomando en cuenta el status quo como las características y condiciones que tienes nuestra sociedad y lo que dice que “debe ser” correcto. Qué es correcto depende de para quién, es bien subjetivo, pero hay algunas normas básicas que nos exige la constitución para sobrevivir como sociedad, y una de ellas tiene que ver con el respeto hacia las diferencias, el respeto que podría existir, pero, ¿el respeto para quién? Una obra mía que hable sobre personas trans o personas gays saliendo del closet podría verse como algo sumamente incorrecto para personas muy religiosas, para personas que tienen una mirada más conservadora del mundo y yo no soy quién para decirle que está mal o que está ENSAD mientras no afecte el derecho del otro, pueden pensar lo que quieran. Pero mi mayor temor con Congreso era que el humor peruano es políticamente incorrecto para que de risa. Entonces, para que nosotros nos riamos en nuestro país tiene que haber cuotas de racismo, cuotas de misógina y tiene que haber cuotas de homofobia para que exista humor.

Entonces, si tú prendes la televisión y ves los programas más sintonizados en términos de humor vas a ver a una “Paisana Jacinta”, un “Negro Mama”, etc y eso es lo que funciona en el humor. Entonces, cuando decidimos hacer Congreso, habían dos cosas. La primera es que el humor es lo que conecta a los peruanos, entonces es una oportunidad para hablar de un tema serio a partir de una comedia, pero el personaje que interpreta el actor detrás del personaje es Ernesto Pimentel que

es un actor que no escapa del status quo peruano, entonces los chistes que tenía Ernesto muchas veces eran ofensivos por temas de clase, de raza, sobre todo. Y en varios momentos cuando terminaba la función era “Oye Ernesto, ¿puedes no hacer este comentario para mañana por favor?” porque como era una obra en la que se utilizaba mucho la improvisación de Ernesto, es uno de los mejores improvisadores que tenemos en nuestro país, él apela mucho al humor peruano y conoce la fórmula para que tú te rías, y te incomodes y te rías de tu incomodidad y te quede en ese lugar.

Entonces, a mí me parecía políticamente incorrecta y hay personas que de verdad se ofendieron. No te estoy hablando de personas conservadoras, te estoy hablando más bien del otro lado, las personas que podrían ser más políticamente correctas o que tratan de cuidar su forma de comunicar, sí había un comentario vinculado a que “Ernesto se pasó de la raya”. Entonces, más que todo iba por ese lugar y a mí me preocupaba. Es muy subjetivo, si lo vemos desde el lugar que Ernesto Pimentel está interpretando a la presidenta de un Congreso y para lo cual se tiene que travestir, y hemos utilizado el look de Luz Salgado para crear el personaje y de repente él podría estar interpretando a Luz Salgado, o sea por donde lo veas e también políticamente incorrecto en términos más conservadores, podrían decir que cómo es posible que estemos burlándonos, porque además había una bandera del Perú al costado de Ernesto, es más la obra iba a empezar con el himno nacional pero decidimos cambiarlo y empieza con “unida la costa, unidos la selva, unida la sierra” como himno, le cambiamos ara no ofender porque ya había demasiado,

Digamos que había elementos que podría hacer sentir que era una obra políticamente incorrecta, pero nuevamente, ¿para quién? Ahora, creo que es de las cosas que hemos hecho la que más ha funcionado, lo que más recordación ha tenido, el que más impacto ha generado, el que ha tenido mensajes más claros también, entonces cuando estás frente a un proyecto de este tipo tienes que tomar algunas decisiones.

AC: Y, refiriéndome al existo que tuvo Congreso así ha habido bastantes obras que han comenzado a surgir que exponen las problemáticas que tiene la comunidad LGTBIQ y quería saber, ¿tú por qué crees que se está dando este fenómeno?

GC: Mira, el activismo en el Perú tiene más de 35 años. Pero, hablamos de los 80s donde empezó llamándose “Movimiento Homosexual” donde se reunían solamente hombres gays y después se sumaron algunas chicas lesbianas. En esta época empezó un grupo teatral que se llamaba “El teatro del Sol”

“El teatro del Sol” traía obras como “El beso de la mujer araña”, o “Copi” traías obras de temáticas gays o donde había personajes que se travestían. En su momento fue demasiado importante, pero era un tema muy “under”, te encontrabas en determinados espacios para ver estas obras que las traían de Europa, la gente en Europa estaba “en otras”. No era literatura peruana tampoco, traían textos de otros lados.

Y además en esos momentos había otro tipo de manifestaciones artísticas como el grupo “Chaclacayo”, en los 90s estuvo Giuseppe Campuzano, Fraudí Amanda, que tenían más performances pero que eran parte nuevamente de espacios muy reducidos. Como grupitos que son más contestatario, pero además relacionado a las artes. Lo que quiero decir con esto es que no es nuevo. Nosotros, yo ni Carolina, Dusan, Jano, no hemos inventado nada. Esto es algo que ya vienes movilizándose en el mundo del arte y del activismo hace más de 30 años.

Pero, como todo tiene su propio proceso. Si hablamos de los ochentas cuando esto empezó a gestarse, hablamos que fue un momento en el que empezó la epidemia del VIH y muchas personas murieron de SIDA. De hecho, los directores del Teatro del Sol que era una pareja, los dos murieron

de SIDA y con ellos muere el Teatro del Sol. Digamos, esa es una información pública, ero fueron épocas duras, recordemos el terrorismo, donde no era tan fácil hacer ni activismo ni teatro.

En los noventa, el tema, como todo en nuestro país, se desarticula, los partidos políticos se desarticulan, los movimientos sociales se desarticulan, y es en el 96 o 97 que vuelve a generarse activismo LGBT y comienzan también algunas manifestaciones escénicas alrededor de los 2000.

En los 2000 Giuseppe Campuzano, Fraudi Amanda y otras personas más y existió algo a fines de los noventas que se llamaba “Encuentro por el arte” que traía a gente de la comunidad de Lima al Centro Cultural de España, el cual era clan esa época porque el director era gay en esa época entonces permitió que vengan gente de diferentes experiencias artísticas tanto plásticas como escénicas. Se veían cortos, ahí nace el OUTFEST, se veían performances de Giuseppe de Fraudi de otras personas más. Veías experiencias artísticas, el grupo Chaclacayo, etc. Era un espacio de encuentro. Estamos hablando de los 2000. Nuevamente, espacios muy cerrados donde iban las mismas personas pero que se encontraban desde el arte. Era la única posibilidad que tenía mucha gente de la comunidad para poder encontrarse y reconocerse como igual. Tú en la calle no lo puedes hacer, pero en esos espacios sabías que era un espacio seguro y que el arte era una posibilidad para poder conectarte. Eso es el 2000.

A partir del 2010 la cosa empieza a cambiar porque la gente empieza a ser más visible y la agenda gay comienza a expandirse y se llama la agenda LGBT. En el 2010, 2011 se presenta la primera Ley de Crímenes de odio que fue rechazada, y en el 2013 se presenta la Ley de Unión Civil. La Ley de la Unión Civil en el 2013 la presenta Carlos Bruce y es clave porque el 2014 todos salimos a las calles para que se apruebe la ley de la Unión Civil. Y las parejas gays y lesbianas empiezan a ser visibles porque hay como toda una efervescencia de “sí soy gay, ¿y qué?” entonces empieza

a haber una explosión de salidas del closet que ayudan a unas personas como a mí, por ejemplo, a salir del closet.

En ese contexto es que en el año 2014 yo presento al CCE, bueno presenté a varios lados, pero el CCE me aprueba el proyecto “Desde Afuera” después de haber hecho “Patria”. Y todo coincide, y te lo cuento un poco históricamente porque nosotros, la comunidad no somos ajenos a un proceso más grande, ni tampoco las personas que hacemos teatro somos ajenas a un proceso político-social, estamos insertos. El teatro da cuenta de cómo está una sociedad en aquí y ahora. Si hay una obra en 2021, claramente es distinto y va a tener otro contenido al crearla en el 2013, hay otra información, otras características.

Entonces, a mí me aprueban el proyecto en el 2014 y me piden que lo codirija con otra persona que es un chico heterosexual Sebastián Rubio, porque él ya tenía experiencia haciendo teatro testimonial. Entonces, me suman con Sebastián, era la única posibilidad que yo tenía para acceder a ese fondo hacerlo con otras personas que sea heterosexual. Entonces el proyecto no nació a un 100% LGTBIQ, empezó casi mitad y mitad.

En ese contexto que nosotros hacemos “Desde Afuera”, luego presento “Un monstruo bajo mi cama”, Norma Martínez trae una obra vinculada con lesbianas, en realidad no son ajenas a un proceso social en el que estábamos viviendo. Estábamos viviendo el momento en el que nos habían abierto la puerta del closet y habías salidos todos disparados y queríamos que la gente conozca quiénes éramos esas personas que habíamos estado en el clóset durante tantísimo tiempo. Entonces se abre el closet y es un tema que a la gente le comienza a interesar porque es un tema nuevo.”¿Qué es esto?, ¿De qué va?, ¿Quiénes son? Qué interesante” y además el teatro y el mundo del arte ha sido siempre como el espacio más “progre” entonces claramente las y los directores han sido “claro

sí, bienvenido los acogemos” nos sentamos en la mesa, estuvimos en el FAEL, en festivales, dialogando con Mariana de Althaus, ya estábamos ahí en el mainstream.

Lo que ha pasado ahora, es que el teatro vinculado con las personas LGBTIQ+ dejó de ser el espacio más under, dejó de ser el espacio más “de grupito” a volverse mainstream. Pero eso tiene mucho que ver con un contexto político, social, cultural y el teatro da cuenta de ese proceso. Por eso en el 2015, 2016, 2017 tienes un montón. Tanto así que Carolina pudo hacer hasta 2 o 3 ediciones de su festival, se llamaba FIAED (Festival Internacional de Artes Escénicas por la Diversidad) donde tiene 20 obras. Es así como microteatro puede hacer su temporada “Por orgullo” donde tiene 20 obras a la vez sobre temática LGBTIQ+.

Pero es algo que se puede hacer ahorita, que no se hubiera podido hacer ni el 2013 siquiera, ni pensarlo. Si tú planteas un proyecto de este tipo del 2013 para atrás, no salías del grupito, no salías de esos espacios no convencionales, más performativos, contestatario, no salías de ahí, no podías salir de ahí.

Es ahora que empezamos y puedes ver la publicidad de nuestras obras en cuanto medido te puedas imaginar. No sabemos qué pueda pasar después. Yo creo que estamos en un momento en el que está bueno seguir produciendo. Nosotros de hecho estamos haciendo una obra para el 2020 con una drag queen, con gente vinculada al dragqueenismo, que son drag queenes, porque ese es otro proceso cultural que estamos viviendo. Ya el drag queen dejó la discoteca para ir a la televisión como es el caso de RuPaul. El drag queen no es nuevo, tiene más de 40 años y esto es, en el Perú en los setentas había drag Queens. La Chola Chabuca es una drag queen y empezó en los ochentas en las discotecas, y ahora están en la televisión. Vienen y la gente paga 200, 300 soles para tomarse una foto con ellas. Es un fenómeno social, entonces a nosotros nos interesa justamente esto

entenderlo y ponerlo en un escenario. Lo que creo que se viene o nos corresponde, es nuevamente ya dimos cuenta qué es lo que pasa, quiénes somos, ya hay que seguir investigando los procesos internos y ver qué historias son interesantes para poder en el escenario para contar.

AC: Hoy en día, ¿qué crees que busca la comunidad políticamente y cómo esto se va reflejando en el teatro?

GC: Lo primero y más importante es la visibilidad. Que la gente sepa que estas aquí, que vives y que eres un ciudadano y que necesitas derecho. Para eso el teatro ha sido fundamental, porque ahí tu has visto un montón de obras que han hablado de las vivencias de las personas. Lo siguiente de reconocer que son ciudadanos es otorgarles derechos o protegerlos de determinados hechos de violencia.

Ahí tienes dos cosas; por un lado, la protección de violencia está vinculada con la ley contra los crímenes de odio que es una ley parecida a la los feminicidios donde si tú asesinas a alguien y el móvil es su orientación sexual o identidad de género, la pena te incrementa. Es una ley que busca que la gente entienda que las vidas de las personas de la comunidad LGTBIQ+ también son importantes. Es bueno ponerle nombre y apellido. Las siguientes son leyes de acceso a derechos, por ejemplo, la ley del matrimonio igualitario que es como la evolución de la ley de unión civil. Que lo que busca es que el Estado reconozca a las familias entre parejas del mismo sexo. Y está la ley de identidad de género que busca que las personas trans puedan acceder a un DNI con su nombre social sin necesidad de pasar por un trámite judicial sino un trámite absolutamente administrativo donde yo me voy a RENIEC y le pido que me cambie el nombre y firma y gracias, 10 días me dan mi DNI. Lo que pasa ahora es que el proceso judicial tarda 5 años y el juez te puede rechazar 20 veces el pedido por mil cosas, no depende de ti depende de un juez la identidad

entonces está buscándose también. Digamos que estas son las líneas de derecho, pero seguramente en algún momento habrá una ley que busque la adopción entonces ahorita no puedes pedir eso si no tienes una ley del matrimonio. Mas adelante Qué más se puede pedir, se puede pedir que haya un ministerio que recoja una dirección de población LGTBIQ+, así como hay de mujeres, población afro, poblaciones indígenas, niñez, adultos mayores por direcciones en ministerios, sería ideal que hubiese un ministerio que tuviera la dirección LGTBIQ+ para que se concentren las iniciativas que desde el estado se promuevan derechos para las personas de la comunidad.

A pesar de que en el Perú el activismo tiene más de 35 años, estamos en un momento donde recién están empezando las cosas, en términos políticos. Ha costado más de 35 años, sí ha costado. Bueno, así es el Perú y tampoco la hemos tenido tan fácil pues porque hemos estado vinculados con temas de terrorismo, corrupción, narcotráfico, dictadura, el proceso político ha sido complejo. Ahí participar se ha podido realmente a partir del 2010.

AC: ¿Crees que el teatro puede hacer para esta lucha algo más que obras teatrales representacionales?

GC: Totalmente, tú lo que necesitas aquí es que las personas sientan empatía con el otro, y el teatro es maravilloso para eso. Porque tú puedes tener un personaje que el público odie pero buscas sobre todo que a tu personaje la gente la ame pues, tú buscas que cuando tienes tu obra de teatro y viene el público, quieres que tu personaje sea un personaje emblemático, que la gente se vaya pensando en el personaje, hay todo un trabajo de evolución del personaje, el actor tiene que amar el personaje, así sea la persona más mala del universo tienes que entenderlo porque atrás hay un mundo. Ese trabajo, es un trabajo de empatía. Entonces lo que nosotros hacemos cuando lo ponemos en un escenario a una persona de la comunidad lo que estamos haciendo es humanizar, a

alguien que es un humano pero que la gente no lo ve con ojos de ciudadano, sino que siempre ha sido el otro, el raro, el apestado, el abyecto, entonces el teatro te da la oportunidad de que tengas en el escenario personas heroicas, entonces ya le das la vuelta.

A esas personas heroicas tiene la oportunidad de llevarte a historia de esas personas a tu casa, y lo primero que vas a hacer como haces después de ver una buena película o una buena obra de teatro, vas a hablar de eso: “oye, vi a este personaje no sabe lo que le pasó, oye sí qué mal la pasan” Y eso lo que hace es que tu público sea tu principal vocero. Entonces, es una oportunidad, claro que lo es, pero obviamente la obra de teatro para que funcione debe contar con las características que debe tener una buena obra de teatro. Porque claro yo te puedo contar esto y paro a la gente en el escenario, y ya. Yo tengo que lograr que la obra sea una obra que a mí me estéticamente me digan cosas. La historia, la dramaturgia, los personajes, la pertinencia de los personajes, la escena, la luz, el sonido, la música, todo tiene que estar muy bien hecho, muy bien realizado para que el objetivo se cumpla sino se te cae.

AC: Hablando de tu trabajo en Presente, quería saber cómo este influye en tu trabajo artístico

GC: Bueno nosotros como organización tenemos la mirada de impactar en el sector laboral y en el sector cultural, esas son como nuestros dos caballitos de batalla. Buscamos que en el sector laboral las empresas contraten a personas de la comunidad y sean lugares amables para las personas de la comunidad. Y en el sector cultural, nos interesa seguir promoviendo este tipo de espectáculos con la finalidad de generar empatía, con el espectador. Entonces nuestro foco está en esos dos lados.

Depende del momento, depende del proyecto y depende del presupuesto, depende de mil cosas a qué le damos más foco. Ahora y este año 2019 más foco ha tenido el lado laboral, le hemos puesto

toda nuestra atención, hemos necesitado que esto crezca muchísimo y el próximo año venimos con esta obra de teatro estamos seguro que también vamos a meteré mucho de esto. Nos interesa mucho estos dos lugares y Presente me gustaría que llegue el momento en el que sean dos espacios en los que por sí solos tengan vida.

AC: Y un poco de las obras que ha venido realizando, ¿cuál ha sido el principal obstáculo más allá del trabajo con los no actores?

GC: Yo creo que la primera vez que pusimos para buscar el proyecto “Desde Afuera” hubo mucha dificultad en que las personas nos abran la puerta. Pero la ventaja que tuvimos fue que “Desde Afuera” como primer montaje tuvo muy buena aceptación y crítica positiva. Claro, tú te ganas la crítica positiva y además, la suerte que tuvimos, y fue una suerte porque así estaba todo alineando, es que era la primera obra testimonial LGBTIQ en el Perú que hablaba del tema frontalmente, que no traía la dramaturgia de otro país, que eran historias peruanas, que eran personas de esta ciudad con las que seguro te has cruzado en el micro, en la universidad, en tu casa por algún lado y las ves.

Entonces claro, en sí misma marcó un momento de cambio. Yo creo que es una obra que permitió a otras obras que las acojan, pero sobre todo al equipo que estaba detrás. Entonces cuando hemos tocado otras puertas, teníamos esa credencial y yo creo que la mayor dificultad más que en salas de teatro, hemos tenido siempre apertura, nunca nos han dicho no a menos que estén copados, no ha habido como un rechazo por homofobia o por algo de ese tipo no ha habido en lo absoluto. Pero nuevamente porque empezó a partir del 2014, porque si esto hubiera sido antes, otro hubiera sido el asunto. No me imagino siquiera presentando un proyecto de este tipo en el 2010 pues, en una sala de teatro en el Perú, imposible.

Pero el contexto ha aportado mucho, yo creo que ahora no sé si has visto en redes hubo un tema con una persona que interpretó a un personaje trans en escenario y no era persona trans, entonces e armó todo un debate y botó toda una ola de críticas al actor que no era trans que interpretaba a una persona trans que de verdad había existido y que había muerto hace cuna o atrás, entonces los amigos de esa persona trans estaban ofendidas, el director trató de excusarse diciendo que era una obra de teatro, que era un homenaje, pero existe un debate y ese es el momento en el que estamos ahora sobre la representación de las personas trans en los medios de comunicación y en las obras de teatro. ¿Quiénes deberían representar a personas trans, personas solo trans o personas cisgénero? Ese es un debate interesantísimo que parte por el principio del teatro, la creación del personaje, ¿hay límites en la creación del personaje? No lo sé, pero es un debate vigente, estamos en ese momento más bien y creo que siempre que hay un personaje la comunidad hay mayor preocupación sobre cómo lo representas y si la persona que lo representa es una persona cisgénero heterosexual, ¿no? Y cómo estás representándolo, si estás estereotipando, si están haciendo una representación correcta, entonces creo que estamos en el momento de poner cuidados que no sucedía hace 8 años, y eso también es muy positivo.

AC: Por último, ¿cuál es el teatro que a ti te gustaría seguir trabajando?

GC: A mí me llama mucho la atención sobre todo la creación colectiva es lo que más me llama la atención, es lo que más me motiva. El teatro de texto es algo con lo cual me ha sido difícil vincularme siempre, ponerme en la cabeza del dramaturgo o dramaturga me ha sido muy difícil. Y siento que he podido entender de qué manera aproximarme a un producto escénico a partir de un laboratorio con personas que no son actores ni actrices, entonces tengo mi metodología, tengo mi forma de trabajo, tengo como aproximarme, sé qué cosa pedirte, me gustaría seguir investigando sobre ese lugar y sobre todo ir descubriendo que otras posibilidades existen. Yo he

trabado de hacer obras que a mi sobre todo me cuestionan, que me interpelen, y con eso ver si alguien más se interpela o se hace preguntas. Y tengo varios proyectos en la cabeza que me gustaría hacer y siempre he pensado “ya, este proyecto lo tengo que hacer cuando sea más grande, cuando aprenda más, cuando tenga mejor técnica” ya tengo mapeadas cosas que quiera hacer, así que... pero siempre en la misma línea.

Octubre 29, 2019, Miraflores



ANEXO 3

Entrevista a Vanessa Geldres

Entrevista a Vanessa Geldres (2020)

AC: Entonces, ¿decías que abrieron primero el casting para actrices trans?

VG: Sí porque antes en nuestra compañía teníamos a un compañero trans que era un poco nuestra guía de cómo hacer las cosas para que también sea una obra que efectivamente tenga representación. Entonces, abrimos ese casting, pero, claro, nosotros también tenemos un alcance un poco limitado después de ese casting vimos a un par de actrices que tenían varios años de experiencias, y también muy poquito años de experiencia, ninguna entraba en el perfil. Porque es un perfil bastante reducido, es una persona que trabaja en la calle, que no tiene casi nada, casi desahuciada por su condición, por su realidad. Entonces, nadie entraba en el perfil, y decidimos hacerlo con Miguel Dávalos y Miguel Álvarez, como la guía. Y como decidimos eso, como decidimos tener a dos actores, obviamente miembro de la comunidad LGTBIQ, pero no eran actrices trans, también nosotros tratamos de encontrar algún tipo de asesoría para que no fallara en la representación. Teníamos ya una selección, contactamos a Leyla Huerta que es directora, hasta hace un tiempo creo que todavía, es directora del grupo “Féminas” que es un grupo de chicas trans y ellas de verdad fueron nuestra salvación. Ellas nos asesoraban desde el contenido de la obra, cosas tan básicas como Vandrea brinda servicios sexuales y no decían: “chicas, no puedes primer hacer el servicio y luego pedir la plata. Primero te pagan y luego concretas el servicio porque si no te estafan, entonces esas cosas para nuestra realidad... ni idea. Desde ese contenido, desde como ellas desde su propia experiencia muy lindo. Porque la misma obra tenía

un juego bien lindo de flashbacks donde todavía su identidad está masculina a luego su identidad mujer. También nos hablaban, de cómo hacía, de cuáles eran las formas de visitar a su mamá haciendo cosas que nos les afectaran tanto, como llevar capucha y zapatillas con plataforma, las hacía sentir más cómodas, en vez de ocultarse completamente. Todo lo que nos decían nosotros lo capturábamos y tratábamos de ponerlo en la obra, ¿no?

AC: ¿Es decir, ustedes trabajaron con ellas en los ensayos o fueron charlas previas?

VG: No, no, en los ensayos. Ellas iban, veían los ensayos y les preguntábamos qué cosa les parecía. Nos asesoraban un montón, eran: Vianca, Marina Capur además ella ha hecho una película con Javiera Arnillas que se llama... que han tenido un montón de roches para incluso proyectarla, los de “Con mis hijos no te metas” la censuraban cada vez que decían que la iban a proyectar, era “Sin Vagina me marginan” y Marina fue además, un elemento muy importante de tener en el equipo porque ella sí había pasado por un proceso de formación para ser cantante entonces tenía un poquito más de dominio e incluso nos hablaba de cosas de dirección... fue bien chévere su asesoría, bien loco, bien paja. Pero claramente nosotros sabíamos desde el inicio al no elegir a una chica trans, siendo el papel de una chica trans, que la representación no estaba siendo real, que podíamos hacer todo lo que nosotros podíamos, desde las asesorías, las consultorías con ellas en los ensayos, y un poco nos respaldábamos en que Leyla una vez nos dijo: “Mira a mí no me importa si es que lo está haciendo una chica trans o no, solamente que ya tengan a nuestras voces allí en el escenario y que se expongan y que , además, busquen nuestra asesoría y que nuestras ideas lleguen al escenario, para mí ya es suficiente. Y eso fue un poco como nuestro paraguas porque sabíamos que la gente iba a estar un poquito en descontento.

Entonces ella cada vez que hacíamos una función cada vez que podíamos hacíamos al final una conversación con ellas con Leyla, con Vianca o con marina si estaban disponibles. Recuerdo que una función en el Ricardo palma Leyla tenía un encuentro de chicas trans de Latinoamérica y las llevó y fue una función en que casi el 80% del público eran chicas trans, señoras trans, jóvenes trans, adolescentes trans, fue una experiencia ya demasiado, muy movilizadora porque en la vida nos vamos a imaginar que eso iba a poder pasar, sobre todo con una obra que nosotros, talvez muy ingenuamente, cogimos para darle vueltas y encontrarle cosas... fue una gran apuesta la verdad. Y nada, esa obra después estuvo en el FAE, también tuvimos a una comunidad trans super activa que se notaba, era muy palpable la necesidad de una representación trans, así no sea completamente de verdad una representación de una identidad, una cuerpa, que esté ahí actuando, sino del tema, hablar del tema. Desde el contenido, ¿no? Porque creo que el dramaturgo hizo un gran trabajo de, su experiencia partió de hablar de una chica trans e inspirarse de su historia, un drama basado en una biografía, entonces ellas sí lo sentían muy cercano a ellas y eso fue maravilloso, porque ese respaldo fue a final lo que nos hizo decirnos “ya, ok fácil para una próxima obra no elegiríamos trabajar tal vez con actores, o tal vez sí pero teniendo la misma conciencia, de que la representación tiene que venir con un tipo de acompañamiento, una asesoramiento de contenido, una responsabilidad al respecto.

AC: Claro porque me parece interesante cómo comenzó el proceso, con una búsqueda de mujeres trans que puedan representar a los personajes, pero también de cuenta de diferencia de posibilidades frente a hombres cisgénero que hayan podido realizar en el arte.

VG: ¡Claro! Eso fue un detonante para nosotros de despertar inmediatamente en nosotros que claro, el acceso al arte es privilegiado, la formación en el arte es completamente privilegiado, ¿y quién está en la última reda del coche? Las identidades que ni siquiera están legitimizadas en las

prácticas regulares No sé si escuchaste lo que pasó en el FIAED, pasó que hicieron una obra donde un actor hacía de una chica trans, y el festival es el internacional de la diversidad, algo así, no recuerdo bien pero lo guía Carolina (Silva Santiesteban) y le hicieron algunas críticas, que el contenido no era el adecuado, que no se estaba representando realmente, que era un actor, que además se jugaba un poco con la exotización de la identidad de las chicas trans, y están en todo su derecho en hacerlo y lo chévere fue que Carolina ante eso hizo un comunicado que dice que “ahora sé, lo tengo en cuenta y me comprometo a trabajar en que la representación sea real” y ahorita acaba de abrir una convocatoria, como un beca integral para personas trans, una beca para formación actoral para la comunidad trans. Claro, son proceso que haces y despiertan una consciencia, como también hay micro obras que también juegan con esa identidad y tal vez no tienen tanta repercusión entonces por ahí no está tan cuidado, pero por lo general creo que hay una sensación de una toma de consciencia un poco con la movida en general, con el feminismo y el trans feminismo, ¿no?

AC: Sí, igual es un poco el proceso un poco histórico porque lo de ustedes fue antes del FIAED, entonces de todas maneras “El arcoíris en las manos” fue un primer paso. ¿Lo ven así?

VG: Sí y lo chévere es que Carolina ha sido muy sensible y muy inteligente al tomar esa medida. De verdad hizo un compromiso y lo está cumpliendo. Ahora está sacando su beca y maravilloso. Eso es lo que se tiene que hacer, creo que la política se construye desde también reparaciones, no porque te equivocaste una vez o no fuiste consciente una vez, eso tiene consecuencias, pero también hay reparaciones al respecto, es necesario. Había como método un escache de bajarse al FIAED y eso no nos ayuda, no tiene sentido que no exista, sino que más bien hay que tomarse el tiempo de reparar, revisar y reponer un poco la lucha por ahí.

AC: y al momento que llegaron los actores, cómo crees que desde la dirección aportaban los actores a desarrollar la obra.

VG: Es que el drama es complicado. El drama era una historia, narrativamente simple, es la historia de una chica que quiere que la sociedad y su madre la acepte, y que impulse sus sueños que ella quería ser contadora. Una linda historia. Pero, sostener el drama era bien complicado, hicimos todo este proceso de las audiciones, incluso hicimos audiciones de a dos. Ya sabíamos que Miguel Álvarez haga el personaje de Vandrea, porque tiene un manejo de la comedia increíble y Vandrea es un personaje que, algo que nos decían las chicas era que superar el dolor a través del humor, que se joden entre ellas, que se maletan un montón y a veces se pegan, pero es como que son hermanas, entonces por ahí fue nuestra decisión. De ahí empezamos a analizar quién iba mejor con Miguel y Miguel es un gran actor, tiene un gran manejo del timing de la comedia, del drama, tiene un arco maravilloso entonces un poco la decisión fue hacia eso. Asesorémonos, decidámonos por esto actores para que el drama realmente sea cuidado. Otra decisión de dirección que me hubiera parecido bastante interesado hubiese sido ir, no con actores no actrices, sino personas contado su historia, espero ahí también tal vez el texto no hubiese sido una excusa, tal vez hubiera partido para otra cosa como teatro testimonial, o algo por ahí.

AC: Y al momento que les llega el texto, ¿por qué es que deciden contar esa historia en particular?

VG: Porque nos parecía necesaria. Hay algo que resonó mucho que es la vida en el barrio, nosotros en Imaginario sabemos que tenemos también mucho privilegio, pero también nuestras familias han ido “escalando” la familia de Dusan es del Rímac, mi familia de Agustino, había mucha familiaridad en cómo se vive el día a día. Entonces por ahí creo que, como motivación

personal, pero en verdad son historias que necesitan representación. O sea, nosotros teníamos muy muy claro que otra historia más de romance no queríamos, otra historia de... no, era una historia necesaria.

AC: Y hablando un poco más ya de las decisiones, quería saber cómo fueron surgiendo algunos momentos como el uso del micrófono, ¿estaba escrito o fue una propuesta?

VG: No, no estaba escrito. Ella solo cantaba una canción entonces también en una escena ella tiene el micrófono ahí mientras espera a su mamá, ¿no? Entonces es como una representación de un escenario, el dispositivo era así de literal, el dispositivo era: toma tu voz, tú necesitas tener una voz, que esa voz se escuche en todos lados y que supera además la voz de las personas que te van a decir que no, que te van a discriminar, que te van a violentar. Era un poco esa representación.

AC: ¿Y el que estén todos en escena en todo momento?

VG: También, el dispositivo era: no es momento de tranquilidad en la vida de una persona vulnerable. En la población además históricamente vulnerable sabe que todo el tiempo está a la defensiva, o que todo el tiempo tiene que estar a la defensiva. Puede ser de su familia, de sus vínculos, de tus amores, de tu vecino, de lo que sea. Todo el tiempo tienes que tener cuidado, como mujeres nosotras también lo experimentamos saliendo a la calle y decimos “bueno, sí me hacen algo corro para allá” ... tenemos que estar todo el tiempo, entonces el dispositivo también era tener ese riesgo y que también se sienta observada, que sienta estas presencias todo el tiempo por ahí. No tenían el foco, pero estaban ahí y eso ya significaba un poquito.

AC: Esos momentos de cambios en el que Vandrea tenía flashbacks, lo iban trabajando con las chicas de Féminas, pero ¿cómo fue el trabajo del cuerpo? Cuando ya es trans, pero se ven estos flashbacks, cuando es más masculina...

VG: O cuando tiene el primer beso con Revólver... Claro. Ahí también fue una reafirmación de nuestra decisión de tener un actor haciendo de una chica trans. Porque también considerábamos y por asesoría también de personas alrededor, que la comunidad trans es muy difícil o es un proceso que requiere mucha más contención el quitarle de nuevo su identidad. Entonces, nosotros teníamos un tiempo limitado para hacer la obra, quería hacerlo lo más cuidadosos posibles con este proceso y ese momento en particular era algo que nosotros le dábamos muchas vueltas. A ser un actor cisgénero, era fácil para el transitar, ese era un poco el privilegio que nos hicimos acreedores de ese privilegio para poder contar la historia de forma dinámica y también para ser responsables con la persona que está en escena. Y sí fue acompañado por Marina, Vianca y Leyla, justo lo que te contaba que se ponían la capucha, los zapatos con plataforma nos ayudaban un montón porque es como un pequeño secreto, si tienes un poquito de plataforma ya es como si no estuvieras escondiéndote tanto, disfrazándote tanto. Y eso, y también el trabajo muy profesional de miguel y de Eduardo que crearon toda esa escena, que era muy, y nosotros también quedábamos un poco impresionados de la violencia que puede haber en el amor romántico, y las chicas nos hablaban que es, que es millones de veces peor y ese proceso nos tomó un montón de tiempo. Incluso con un actor cisgénero nos costó un montón, porque ella veía esas escenas y también nos hablaban un montón de eso, y nosotros queríamos tener ese proceso responsablemente y también cuidar mucho el contenido de qué cosa se va a llevar la persona que ve esa obra que no tiene nada que ver con la comunidad y esta realidad. Finalmente nosotros hacíamos de puente, teníamos como cercanía con personas de la comunidad trans, ero cercanía

también a personas que no tienen idea ni siquiera de la comunidad LGTBIQ o que no tienen ni el menor atisbo de feminismo. Entonces lo que nuestro privilegio nos permitía hacer, era ser el puente entre esas dos realidades, que son muy necesario que se encuentren. Que las personas con más privilegios miren y digan “ah mira tengo todos estos privilegios y me estoy aprovechando porque estoy cómodo o cómoda y hay otra gente que no tiene ni el acceso mínimo”. Entonces creo que por ahí.

AC: ¿Y en algún momento sentían, o tenían el temor, a caer en los prejuicios de cómo se representan a las mujeres trans o con el acompañamiento de Féminas ya se sentían más aliviados?

VG: Sí, todo el tiempo era una discusión. Creo que éramos muy conscientes de lo que estábamos haciendo, de las decisiones que habíamos tomado entonces no había paso que no tomáramos sin revisión. Todo era revisar, revisar, revisar. Pero para nosotros era también muy satisfactorio y también ha habido un acompañamiento maravilloso porque no venía desde la satanización sino venía desde un... lo veían como un actor que hacía lo que podía en escena. Entonces decían bueno esto puede ser por ahí o esto por acá, esto nunca se hace, no se cobra después de dar el servicio. Cosas así de básicas, hasta la voz, la postura que ellas exigían más feminidad, entonces también si hay un pedido lo trabajamos, para nosotros no había más placer que lograrlo. Hacer un nuevo reto y nosotros también somos chancones, entonces le dábamos con todo y tratábamos de hacerlo lo más, que de verdad esa representación las deje tranquilas, contentas, que les de placer verla una historia así y que sea más para ellas que para nosotros.

AC: Y, ¿en algún momento existieron críticas en contra de la elección del casting?

VG: Creo que en retrospectiva nos dimos cuenta que sí, pero como estábamos o sea Fémimas nos adoptó bajo su manto.

AC: Estaban respaldados...

VG: Claro, y trabajábamos en conjunto y era tal vez el doble de trabajo para nosotros, pero obvio lo íbamos a hacer. Pero cuando salió lo de Carolina, sí nos mencionaron un par de veces, ¿no? “Igual hicieron los de Imaginario Colectivo con la obra, tal, tal...” o sea creo que siempre va a haber, no puedes complacer a todo el mundo. Creo que nosotros estábamos viendo tranquilas y satisfechas del proceso que hicimos y del cuidado que tuvimos y también sabemos cuánta energía le pusimos para que sea un contenido que nos represente también como colectivo: que no sea irresponsable, que no caiga en lugares fáciles... teníamos que trabajar el doble, teníamos que trabajar el doble con mucha disposición, con mucha apertura a recibir ese feedback desde Fémimas, desde Leyla. No fue grande la repercusión negativa, pero sí como te digo a veces salen este tipo de comentarios que nosotros decimos, bueno.

AC: Y tal vez también este trabajo hizo que cambiaran cosas del texto original, ¿fue así?

VG: Sí, el proceso era un poco así: lo mirábamos, lo revisábamos, tratábamos de encontrarle una nueva mirada. Igual no fue tantísimo la edición de ese texto, pero creo que en términos de montaje queríamos una... cero que nuestra investigación iba por un lado... sabíamos que la historia iba a tomar un punto muy dramático como hacia el final de la obra donde ella pierde toda esperanza, Revólver es el peor vínculo de la vida, donde su mamá la abandona, donde su hermana se olvida y ella, está sola, sola, sola. Y creo que, en el arco del personaje, y además el personaje de Vandrea, requería para contar la historia, mucha frescura hacia el inicio. Como que no te das cuenta y bum te ataca el drama, creo que por ahí iba nuestra búsqueda. Más que

asesoría de contenido que no hubo tantísimo, hubo eso. Dar el ritmo. Esa obra no estaba pensada para que todos estén todo el tiempo, eso cambia un poco las escenas.

AC: Y el ritmo siempre le da tintes de comedia, e iba con cómo las chicas describen su vida.

Y en cuanto al espacio, ¿ya sabían que iban a trabajar en el Ricardo Palma?

VG: No lo recuerdo... creo que postulamos a varios. sí teníamos claro que queríamos algo que los rete físicamente, el escenario con el dispositivo de plataformas iba un poco representando la intimidad. El nivel más bajo era su cuarto donde ella o se encontraba con Vandrea o se encontraba con Revólver, el nivel medio era la familia que estaba como ahí no tan íntimo donde ella se tenía que esconder y el más alto era donde ella además tenía su micro y era completamente ella entonces por ahí el significado también. Aparte de que nos urgía que los actores estén, que no se asienten. De verdad era un viaje que empezaba, por eso también Marita empezaba en el escenario. Tú entrabas y ella estaba allí abajo en la tarima transformándose un poco, poniéndose la peluca, mirándose, disfrutándose un rato y después empezaba la obra, pero ellos ya estaban ahí. Entonces teníamos esa necesidad de que todo el tiempo estén ahí, además estén en constante reto, que no se asienten en ningún momento.

AC: ¿Por qué la elección de las banderas colgadas en el escenario?

VG: Eran dos banderas colgadas y el vestido también estaba colgado... depende también que el montaje fue mutando en la temporada también, algunas funciones hacia el inicio el vestido que se pone Marita para la graduación estaba todo el tiempo colgado arriba de ella entonces era como la meta inalcanzable que ella no se pone eso, sino se pone otro. Sigue adelante, pero con otra cosa, algo mejor. Las banderas eran también esa literariedad, necesitamos eso, no estamos lo suficientes representados como parte de la comunidad tampoco es que, cada vez más, pero hay

algo de ser “soy mariconas, sí y acá estoy” y no es algo que yo tengo que eliminar para poder desarrollarme en cualquier lugar, sino necesito que sea literal y esas banderas son eso.

AC: ¿El trabajar con actores cisgénero pero que sea parte de la comunidad era algo importante para ustedes?, o ¿podrían haber trabajado con actores cisgénero que no pertenezcan a la comunidad?

VG: Difícil pregunta. Creo que sí hay una cercanía al ser parte de la comunidad obviamente eso no nos daba la completa representación, por eso teníamos toda esta parte. Pero si hay algo en común, de vivir en carne, de vivir en piel, en cuerpo, vivir todas las dificultades y los pocos privilegios que tienes al ser parte de la comunidad. Discriminación, o incluso crear una identidad para afuera que no es la que tú sientes, que a veces era en distintos niveles, y al ser parte de la comunidad lo entiendes, lo has experimentado.

AC: Hay como una experiencia compartida

VG: Claro, desde ahí puedes empezar un poquito más. Creo que el trabajo con alguien heterosexual y cisgénero hubiera sido como empezar de menos cinco, sí hay algo que la comunidad tiene en común.

AC: Hay algo de la realidad, de la fisicalidad. En el trabajo una realidad de la historia que no se puede negar de los actores o actrices.

VG: Claro, porque también venimos de una escuela en la que sentimos que no existe el personaje, eres tú el que hace el personaje y traes todas tus experiencias, tus vivencias, todo. Entonces desde ahí partíamos también para hablar de eso.

AC: ¿Ustedes quería resaltar algún problema en especial de la comunidad trans en la obra? ¿O cómo resumirías el tema de la obra?

VG: Creo que abarca un montón, ¿no? Como personas miembros de la comunidad históricamente vulnerada hay poco acceso a necesidades básicas: salud, educación, mucha precariedad, una discriminación brutal, la estigmatización de su identidad, hay muchísimos temas que vienen con eso aparte de la poca aceptación de a la familia, va más allá del contexto socio político alrededor de eso, no solo poca representación, sino poca representación política. Gahela es la primera chica trans que ha postulado al congreso y eso ha pasado en el 2020 es un montón, entonces creo que engloba un poquito más el contexto político y social y se centra en esta historia en particular que tiene temas de familia, de amor romántico, de poco privilegio de precariedad.

Enero 29, 2020, Barranco.

ANEXO 4

Entrevista Daniel Fernández

Entrevista Daniel Fernández (2019)

AC: Según entiendo “El arcoíris en las manos” fue tu primera obra, ganadora del tercer puesto del concurso. ¿Esta obra fue escrita antes o fue para el concurso?

DF: Fue mitad-mitad, es decir a comencé a escribir antes del concurso, pero luego me enteré y eso me motivó a terminarla más rápido.

AC: ¿Tenía temática o fue de tu elección? Si es así, ¿cómo así decidiste hablar de la comunidad trans?

DF: No, era libre y solo pedían que fuera un dramaturgo de menos de 25 años. Yo me había presentado a Sala de Parto y no sé por qué pensaba que iba a ganar. Salieron los resultados y nada, pero yo me sentí realmente triste y pensé que tal vez podría escribir algo con este impulso de tristeza entonces empecé a pensar sobre qué podía escribir y recordé algo que me había pasado años atrás que fue que yo conocí a dos chicas trans en un proyecto artístico de unas fotos y conversé mucho con ellas yo nunca había conversado con mujeres trans en mi vida, nunca había conocido. Entonces las conocí, eran super abiertas, graciosas y me cayeron super bien entonces fueron dos días que nos vimos y fue muy divertido, pero al mismo tiempo fue algo sumamente revelador porque yo solamente conocía a las mujeres trans de donde las conocemos casi todos: de la peluquería o de la prostitución. Cuando pasas por el centro de Lima o pasabas las veías y nada más. Entonces este primer acercamiento fue super loco para mí y eran muy

graciosas, pero al mismo tiempo hablaban de ellas y de sus límites y de las cosas duras que pasaban nunca con pena sino con humor. Ellas decían que ellas querían hacer muchas cosas pero que sabían que nunca iban a poder hacerlas porque eran trans, sabían que el trabajo sexual eran lo más cercano que tenían y estaba bien con eso que sabían que no era lo mejor para ellas pero que estaban bien con eso... cosas así, duras, pero ellas siempre lo tomaban con humor y eso me pareció muy sorprendente. Entonces el último día de este proyecto cuando ya nos estábamos despidiendo, una de ellas que también había contado que era facilitadora y capacitadora en una ONG a la que le invitaban a veces en donde le hablaba a otras chicas trans que eran también trabajadoras sexuales en cómo cuidarse, en cómo hacer que no las maltraten, no las amenacen la policía o los clientes, ella contaba esto con mucho orgullo entonces ella se me acerca y me entrega su tarjeta personal donde decía su nombre “Analía” no recuerdo el apellido, entonces la primera cara de la tarjeta decía “facilitadora, capacitadora” y yo volteo la tarjeta y decía “limpieza de hogar, limpieza de cocina” y esa cosa tan diferente en la misma tarjeta la verdad a mí me golpeó, obviamente que no es que sea algo malo hacer limpieza, pero en esa tarjeta ella presentaba los límites en los que ella sentía que podía moverse además del trabajo sexual: su orgullo que era ser capacitadora y luego la realidad en la que solo podía hacer fuera de su ONG, fuera hacer limpieza y nada más, me pareció muy fuerte. Y empecé a preguntar: si yo llegara a un consultorio médico por algo y de repente sale un doctor o doctora y es trans, ¿qué pensaría yo?, ¿me atendería?, ¿me cuestionaría sobre si será muy profesional o no?, ¿me iría?, ¿contrataría a un abogado trans?, ¿qué pasa si yo tengo un hijo y su profesora es trans?, ¿Cómo tomo yo cuando saco a una persona trans del lugar donde yo toda la vida los he visto?. Las conocí porque trabajamos en ese proyecto, pero sino nunca las hubiera conocido, nunca hubiera cruzado palabras con ellas. Entonces, esa idea me quedó dando vueltas por varios años, fue para mí una

gran pregunta y eso me llevó a pensar que en la sociedad en la que vivimos nuestro lugar común como sociedad es tenerlas en las peluquerías o en el trabajo sexual, ahí no nos molesta hasta incluso podemos hacer como si no las vemos, pero no nos molesta porque podemos hacer como sociedad que esos son sus lugares y nosotros estamos cómodos con eso.

Todo eso lo pensé cuando las conocí y luego pasó el tiempo y lo dejé. Volvió cuando yo pensaba sobre qué podría escribir sintiéndome tan mal por no haber ganado ese concurso. Entonces decidí simplemente escribir sin pensar una idea y escribí una escena de una mujer trans a punto de suicidarse y cuando estaba parada sobre un banco y con la cuerda atada al cuello, empezaba a hablarle al público algo como qué “¿por qué se hacen los afectados? Si un marión menos en el mundo va a ser mejor para ustedes” ya entonces empecé a pensar ya ahora sí por qué tendría que ser una mujer trans y ahí empecé a recordar todo esto que te digo. Ahí pensé que es alguien que tiene demasiado obstáculos, entonces partiendo de eso pensé qué pasaría si hubiera una mujer trans que no quiere estar en una peluquería o ser prostituta, y ahí empezó todo.

AC: Cada personaje parece tener un punto de vista diferente, ¿esto fue a propósito?

DF: Mira para ser totalmente sincero, yo nunca pensé durante mi proceso de escritura en algo macro. No pensé en representar la sociedad o que alguno de los personajes represente a la sociedad, siempre pensé en personaje. Por ejemplo, la madre si era como era no fue porque yo me puse a analizar realmente cómo sería una madre que niega a su hijo, sino me puse a pensar en esta sociedad nos han enseñado que cualquiera puede darte la espalda menos tu madre, eso lo tenemos casi ya fijo. Entonces qué pasaría si el personaje la primera persona que le niega es su madre, ¿dónde se apoya?, ¿dónde busca el consuelo si no es de su madre?, de ahí surge la mejor amiga, Vandrea, que hizo este contrapeso con la madre pero al mismo tiempo es alguien que le

ha ganado tanto el prejuicio de los demás que ella ya lo ha hecho suyo, entonces la apoya pero piensa que es una jovencita tonta y que sola se dará cuenta cómo es la vida y se le quitarán estos sueños tontos y seguirá siendo quien es, y sin embargo cuando ve que las cosas no son así ella misma toma el prejuicioso y le dice “no, tú no puedes salir de esto porque nosotras estamos para esto”. Al final, me he puesto a pensar que es la misma Vandrea quien tiene la voz de la sociedad, siendo ella parte de las afectadas. Porque ella al final es quien le dice que no puede salir de eso, la madre le niega la posibilidad desde el inicio, pero Vandrea la acompaña y luego le dice que no puede. Pero como te digo siempre lo pensé como personajes. Revólver es otro que vive su propio drama, no puede aceptarse por qué van a decir los demás, sus papás, por el contexto social en el que están que es más difícil, para tú ser alguien ahí tienes que ser el bacansito, machito, mujeriego, entonces ¿qué haces si sales con el cuento de que eres gay?, ¿dónde te pones eso? en el último escalón de la cadena alimenticia digamos.

AC: ¿Consideras importante la presencia de la prostitución y del estatus económico y social como piezas claves para el desarrollo de la historia?

DF: Sí, totalmente. Fue una necesidad porque eso me permitía ahondar más en las miserias. Yo después en el proceso del montaje conocí a otras chicas trans diferentes que no son prostitutas y son profesionales, entonces de alguna forma algunas sí lo logran. Pero ellas decían que sí porque tuvieron el apoyo de sus familias y eso le da mucha más fuerza para afrontar lo demás. En este caso no, con cómo yo estaba armando la historia y el hecho que Marita y Vandrea sean trabajadoras sexuales entonces tenían que ser de un estrato más bajo, pero también fue porque las dos chicas trans que me sirvieron como punto de inicio eran de ese estrato, ambas vivían en cuartitos en el centro de Lima en condiciones muy precarias, de hecho, luego supe que la más jovencita falleció a pocos meses de tuberculosis. Entonces la precariedad era muy grande y como

eso fue lo que yo conocí, empecé por ahí. Que era también mandarme a escribir sobre mundos distintos al mío, entonces intenté coger lo que tenía.

AC: Dentro del proceso de escritura, ¿tus imágenes solo eran ellas o tuviste la necesidad de hablar con alguien de la comunidad trans?

DF: No, mi proceso de escritura fue sumamente personal, ellas fueron mi punto de inicio. Nada de lo que está escrito no es nada que ellas me hayan contado o que les haya pasado, solo son cosas que me puse a pensar y no conversé con nadie y la mandé y nadie la revisó ni me corrigió. Yo empecé a imaginarme a partir de lo que sentí cuando conocí a las chicas.

AC: ¿Por qué sentiste la importancia de incluir los monólogos y que interrumpen la historia?

DF: Primero fue como algo intuitivo, primero fue como que eso me podía ayudar a tener claro los personajes, pero no necesariamente tenían que entrar estos monólogos. Pero luego, me di cuenta que al producirse esta ruptura servía para que el público sean los únicos que conozcan realmente a los personajes. Pense en el caso de Revólver, que es el que tiene el monólogo más confesional, le cuenta al público lo que siente, que sí está enamorado de Marita, pero es que Marita no puede pedirle lo que le está pidiendo, y luego sale y vuelve a su realidad donde nunca va a aceptar eso. Entonces me gustó jugar con un público confesor, que los personajes sientan la libertad de sentir al público como cómplices de su verdadero yo y luego vuelvan a la obra donde siguen ocultándolo, eso me pareció bastante chévere.

AC: Durante la obra siento que se juega bastante con la dualidad, digámoslo así, de Mario y Marita, ¿cuál fue el propósito de esto?

DF: Cuando yo la escribí hubo cosas que solo aparecían en mi cabeza y yo las escribí, una realidad como que yo estaba descubriendo. Después, me di cuenta que en un concurso de La Voz se presentó una mujer trans, Marina Kapoor, en un programa dominical le hicieron un reportaje y ella dijo que cuando iba a visitar a su mamá se tenía que vestir para tener los menores problemas posibles y ahí dije “manya, sí pasa”. En ese espacio era necesario que fuese Mario, en todos los demás es Marita. Algo muy bacán para mí fue que para la parte final Marina Kapoor fue a ver un ensayo y Marina empezó a llorar y sus compañeras intentaron calmarla, cuando logró calmarse dijo que eso era lo que le había pasado a ella con su madre y me alegraba el hecho de no haber escrito tonterías, pero al mismo tiempo era ver lo duro de todo esto.

AC: A pesar de nacer de algo muy personal, creo que lograste representar la realidad de las personas trans...

DF: Al menos una parte como te comenté, hay chicas que no la pasan tan mal, aunque considero que igual todas la pasan mal porque la sociedad no está dispuesta a aceptarlas todavía. Sin embargo, para mí el mejor elogio que tuvo la obra fue que esta institución “Féminas” que fueron las que les dieron asesoría a los actores o sea Dusan fue el director, el hizo un trabajo bastante responsable entonces se contactaron con esta agrupación para que pudieran asesorar a Miguel Dávalos y Miguel Álvarez en la chamba de dar vida a los personajes trans, no se mandaron así no más. Entonces ellos estuvieron hablando con las chicas, yendo a sus reuniones, les enseñaron cosas como ponerse las esponjas en las caderas y ayudaron bastante a los chicos, y ayudaron a Dusan a entenderlas, en los ensayos ellas. Y este grupo nunca tuvieron quejas sobre lo que yo estaba mostrando, porque sentía que sí las reflejaban en algún momento. Una observación que la presidenta de Féminas me hizo fue en una escena de un monólogo de Marita que habla de sus

clientes, ese monólogo terminaba con Marita cobrando y ella me dijo “cobramos primero” entonces cambió eso.

AC: ¿Ibas cambiando algunos textos que ibas cambiando?

DF: El 95% que están ahí las hice yo, luego surgieron cosas en los ensayos e incluso en las funciones y lo agregué. Las jergas se me iban quedando cuando escuché a las chicas. La obra que yo tenía al principio al final, yo fui mejorando algunas cosas y Dusan me pidió que acortara ciertas cosas porque era muy larga, era básicamente lo que corté fue la canción que quedó solo un pedacito. Luego también fui resumiendo que eran redundantes en los monólogos, pero luego no es que haya producido un gran cambio.

AC: Al momento ya de montarla, ¿por qué elegiste trabajar con Imaginario Colectivo?

DF: Yo no pertenecía al mundo teatral, entonces empecé a buscar en redes a gente de teatro para que lean mi obra y en una de estas llegué a Dusan Fung y al buscarlo lo reconocí porque yo había ido a ver Simón el Topo en La Plaza y él actuaba ahí, entonces les escribí y le mandé la obra. Luego me dijo que la quería dirigir, pero había que ver el productor y otras cosas entonces nos reunimos y hablamos sobre la obra. Me dijo para buscar a alguien que la quiera producir y él llegó a un productor y con ese productor llegó a un primer elenco e hicimos la primera lectura y se pensó postular a teatros. Luego de eso me dice Dusan que la productora ya no va a poder seguir pero que había hablado con Imaginario, su grupo, y ya luego se volvió a hablar y se cambiaron algunos actores y ya.

AC: Estuviste entonces involucrado en el proceso de casting

DF: Al inicio Dusan y yo cada uno por su lado buscamos productor o productora. Para el casting yo solo estuve presente para el de Marita, yo vi audicionar a Miguel Dávalos, los demás no.

Después yo conversé con Miguel Álvarez y me contó que cuando Dusan le propuso el proyecto, él dijo que no haría de una mujer trans porque pensó que sería de algo muy escandaloso, muy cruda y no, pero luego leyó el guion y dijo “yo tengo que hacer esto”.

AC: ¿Tú estabas en los ensayos?

DF: Yo era demasiado desesperado entonces dejé de ir a los ensayos. Pero cuando ya estaba culminado el proceso me invitaron a que vaya a un ensayo y fui y vi tranquilo porque todo me parecía chévere entonces no hubo problemas, solo hubo una vez que una chica trans dijo que no le parecía tal cosa, pero las demás le dijeron “tú estás viendo eso desde tú realidad, en tu realidad eso a ti no te ha pasado esto pero a mí sí, o a mí no pero esto pasa” pero yo ahí sí cuando escuché esta conversación yo sí estaba dispuesto a decir “yo no voy a cambiar esto” ero no pasó.

AC: Al momento de estrenar, ¿sentías alguna responsabilidad o miedo ya que no hay muchas obras que tengan a mujeres trans como protagonistas?

DF: Mi único miedo fue antes, el tema de que las chicas trans me acusaran de hablar por alguien que no me corresponde, pero cuando vi que todo estaba bien con ellas yo ya no tenía miedo de eso. Y yo siempre asumí que la obra no iba a ser vista por mucha gente por la temática. De hecho, cuando yo mandé la obra al concurso, el entusiasmo al mandarla me duró muy poco porque pensé “estoy mandando una obra de esta temática a un concurso del Estado, del Ministerio de Cultura, del gobierno de Ollanta Humala, o sea cómo va ganar, no hay forma” entonces es imposible que en este país conservador vaya a jugarse por esta obra que podría significarle un problema más. Pero entonces no tenía miedo, ni expectativas porque igual

estamos en Lima. Pero al final no fue así, tuvimos un promedio de media sala por función que ya era para nosotros bastante y que el último fin de semana haya gente que no pudo entrar y luego cuando fuimos al FAEL tuvieron que meter sillas entonces fue genial.

AC: ¿Te sorprendió entonces la buena acogida?

DF: Sí, como te digo no me lo esperaba. Pero incluso Alonso Alegría después de una fusión se me acercó y me dijo que él nunca había entendido que era eso de trans, pero que cuando vio la obra entendió. Y así como le pasó a él yo estoy seguro que les pasó a más personas, que recién se han puesto a pensar en eso y de una buena forma. Para mí fue una cosa que me podía nervioso fue que fueran mis papás a ver la obra que fueron al estreno y a la última y les gustó. Al final resultó mucho mejor de lo que pensamos, o sea leer a Mariana de Althaus recomendar la obra o a Claudia Dammert o ganar en Oficio Crítico fue realmente genial.

Noviembre 15, San Borja, 2019

ANEXO 5

Entrevista Miguel Dávalos

Entrevista a Miguel Dávalos – actor que interpreta a Marita

Almendra Calle: Para empezar, quería saber cómo te enteraste del proyecto y ¿cómo o por qué decidiste participar del proyecto?

Miguel Dávalos: A ver me enteré del casting en septiembre del 2016, Dusan me escribió me dijo que tenía una obra que le interesaba mi trabajo y le gustaría que castee para un personaje de una chica trans. Me dijo que me la quería pasar y quería que la lea antes de que dé respuesta porque la obra era un poco fuerte me dijo y nada, me la pasó y la leí. La leí completa, que leí una versión que al final no fue la misma que se presentó en la Ricardo Palma porque hubo bastantes ajustes de la dirección después. Como era una obra a estrenarse recién por primera vez entonces hubieron varias correcciones de texto, de ese tipo de cosas que facilitan también mucho la actuación y la dirección. Entonces, me la pasó, la leí y sí dije “ala, qué fuerte” y dije “ya, pero ¿yo qué voy a hacer? ¿chica trans?” nunca entendí qué tan complejo era el mundo de las personas trans, hasta antes de empezar la obra. Entonces acepté le dije “sí la hago, sí me interesa”, además que me parecía suer interesante era un reto como actor. Entonces me pasó un monólogo que es el monólogo de Revólver y tenía que hacer es el monólogo y después en el casting leí una escena, la segunda discusión con la madre. Entonces hice el monólogo y me acuerdo que lo hice quitándome la ropa, empecé en calzoncillos y me iba vistiendo mientras hablaba de Revólver hacia el público. Estaba Dusan Vanessa la asistente, Merian y creo que Daniel también estaba. Hice el monólogo y la escena con la madre que fue bien fuerte, es una

escena muy melodramática, está muy intensamente escrito, habla de las emociones de cada uno. Luego como a las 2 o 3 semanas me llamaron y me dijeron que quedé para el papel. Y antes de la primera lectura fui un día a leer con Miguel Álvarez y con Tatiana Espinoza, leí con ellos. Después en una primera lectura donde estaban otros actores que iban a hacer otros personajes, pero ya no quedar por tiempo u otras cosas. Y después al año siguiente en el 2017 reafirman el elenco. Yo entré a la obra mandándome, era super arriesgado, preguntándome “¿haremos esto explícito?” en su momento me pareció una obra muy cruda, muy potente. Además de intervenir a uno mismo, el nivel de estar involucrado y de vulnerabilidad física que requería la obra era muy fuerte, no era como un texto más tranquilo donde básicamente es una persona de tu mismo sexo, de tu mismo género. No acá se requería una transformación completa, era un reto bien grande.

AC: Y una vez que ya comenzaste en el proceso, ¿la creación del personaje fue un proceso que llevaste solo o te guiaron desde dirección?

MD: Eso fue un trabajo en conjunto que básicamente siempre el actor es el que da la cara, pero en su trabajo se involucra el trabajo de tu director, tus compañeros, gente de producción. Al final te das cuenta que todo te sirve un montón. Entonces abordar a Marita de esa manera fue un trabajo de actuación, de dirección de dramaturgia que eso fue la base, las propuestas que iban saliendo. Recuerdo que habíamos empezados a ensayar con Miguel Álvarez, desde mayo, para tener un trabajo mucho más físico de la femineidad. Tuvimos un trabajo más físico de “sexy dance” y de tacos con Sandra Vegue, entonces tuvimos clases con ella y nos enseñaba a caminar con todas. Esta cosa estilizada de la femineidad de sentirte mujer. Eso sirvió mucho para

poder encontrar o descubrir el personaje, o encontrar también uno mismo su femineidad de movimiento de caderas, la ondulación del cuerpo, ver esas cosas. El ir a charlas, ver a grupos de chicas trans como lo es “Féminas” en algún momento hablar con Leyla, que es la directora de Féminas, les sirvió un montón hablar y ver el texto. Ellas nos decían que el texto se notaba que había sido escrito por una persona cisgénero, que usaban términos que son ‘clichés’ de lo trans pero que no son. Eso también sirvió para ir corrigiendo cosa de dramaturgia. Daniel se unió casi al final de los ensayos, fines de Julio casi agosto y nosotros empezamos en mayo. Empezó a reescribir algunas cosas. Ya había muchas cosas que habían salido de nosotros porque lo bacán es que Dusan trabaja mucho con improvisación, nos hizo destrozar mucho el texto y nos hizo destrozar mucho los personajes para encontrar nuestra propia forma, nuestra propia forma de decirlo, nuestro propio lenguaje y siento que eso sirvió mucho para apoderarnos y empoderar el texto y al personaje. Recuerdo que hacíamos una batalla de quién caminaba con tacos entre los 5 personajes y caminábamos como pasarela haciendo poses. Todo eso ha ido sumando, el trabajar mucho los vínculos que lo aplicábamos en la obra también para abordar y encontrar a os personajes, descubrirlos en uno mismo. Todas esas maneras, los elementos que se usaban: los vestidos, las medias, los leggins... por la *cato* yo siempre usaba leggins entonces iba a ensayar con leggins entonces les gustaba que estuviera con tacos y con leggins “no se veían mal” decían, decían que tenía buen pote, porque te estiliza tus piernas y todo y al final Marita usa leggins hasta arriba, se veía mucho más femenina con leggins que con falda. Esas cosas funcionan un montón que son propias de uno mismo pero que se van transformando en algo mucho más femenino. No cogimos como un referente de Marita sino partimos de uno mismo y eso fue bacán que los personajes que salieron, partieron de Miguel Dávalos y miguel Álvarez desde la femeneidad de cada uno. Eso estaba buscando Dusan de encontrar nuestra propia femineidad ye

entregársela al personaje. Ya todo el trasfondo social político, nos hemos apoderado de eso con las chicas de “Féminas” como te digo, pero parte del trabajo físico, vivencial y el trabajo de vínculos entre los actores. Abordamos un montón la obra.

AC: Habían momentos dentro de la obra que se proponía que en algunas escenas estaba Marita, pero en otra tenía que adoptar la identidad de “Mario”. ¿Cómo encontraste las sutilezas?

MD: Hay algo que a mí me sirve, que es el tema físico y mi trabajo parte mucho del cuerpo y lo que pueda tener yo como elemento. Por ejemplo, cuando era Marita tenía un taco con plataforma eso me da, me genera algo, cuando iba a la casa como Mario tenía todo lo mismo, pero usaba zapatillas y usaba una casca con capucha entonces iba encapuchado, pero adentro tenía mi *top* y estaba así cerrado. Que era algo que las chicas de “Féminas” también nos decían que ellas cuando iban a sus casas ya tenían el pelo largo entonces se amarraban un montón, se ocultaban bastante, se ponían ropa ancha, usaban zapatillas, pero con leggins. Entonces visualmente ya ves que hay como detalles, pero sutil. Hay momento en las que, por ejemplo, Revólver cuando fue su primera vez, cuando ella tiene 14/15 años, ahí no estoy en el tiempo real, sino que soy Marita hace 10 años. Entonces de estar pasando el monólogo de Revólver, me iba vistiendo me iba sacando el brassier y me ponía un polo y terminaba el monólogo y entraba a escena y ya tenía que ser Mario de 15 años hombre, que era un chico amanerado, es algo que vas encontrando con impulsos, texto, con pasar siempre, con la misma escenografía porque son tres tarimas, hay una tarima que es super alta que es la del medio donde están los micros que es donde se decían los monólogos, que era la intimidad con el público donde el personaje se revelaba totalmente, y de

ahí pasaba a la cama que era abajo y todo este movimiento te genera algo, un impulso y a partir de ahí abor das el personaje, te aberturas a los estímulos que están pasando, y la otra era más abajo más a tierra todavía. Toda esa transición que ya se va afinando en la misma temporada se va puliendo y se va volviendo mucho más fino. Uno terminar de encontrar y sentí la obra completa al final, cuando estás en temporada con las luces con la música. Si estás muy aperturado a sentir todos los estímulos de tu alrededor como actor, te vas a dar cuenta que todo está a tu favor para contar la escena que sigue, aprovechar eso y hacerlo tuyo sirve un montón para abordar esos matices que tú ves. Este viaje de estar transicionado entre espacios, entre mundos, entre tiempos te estimula mucho y te ayuda a abordar la escena, a tener claro el vínculo, cada detalle que puedas encontrar y el público es importante también. De esa manera he podido rescatar todas esas sutilezas entre Mario, Marita y Mario adolescente. Incluso hay una escena que pasa fuera de las tarimas que es la escena de la fiesta donde me peleo con Vandrea, es super fuerte, estamos ya en el piso y estar con tacos, tirarte, bailar todo eso suma a contar la escena, hacerla tuya y a mandarte con todo. Esta cosa de estar en el piso más mundano, ya estábamos borrachas entonces te ayuda. Pasas por muchos estados, todo este conjunto de movimientos si hay un buen ojo de dirección como lo hubo, te ayuda a detectar esos detalles y creo que así he podido encontrar esos matices y detalles en cada uno de los tiempos y espacios de Marita, su comportamiento, su manera de moverse es distinta, pero es la misma.

AC: ¿En algún momento tuviste miedo de caer en algún estereotipo?

MD: Sí, ese es el temor de todos los actores. Algo que rescato es que el cliché parte de una verdad, y en el proceso de ensayo ha habido muchos clichés de hacerte el maricón, la maricona, es bueno pasar por eso, pero no te quedes ahí. Algo que hacíamos con Dusan fue agregar dramaturgia actoral. Entonces, lo que nos pedía Dusan era que verbalicemos lo que estábamos

pensando mientras el compañero decía sus líneas, y eso es super difícil igual, pero era meterle, con la impro también. Hacía que salgan cosas propias de los actores que quedaron al final ya tomadas por Daniel y las hizo parte de la obra. Hay muchas cosas que Miguel Álvarez se voló, yo también. Recuerdo cuando decía “alguna vez un tipo que se puso unos pantys de la cabeza a los pies y así me cachaba”, pero yo agregaba “alguna vez un tipo que se puso unos pantys de la cabeza a los pies y así me cachaba parecía Spiderman el conchasumare” entonces son cosas que salen en los procesos de ensayo de los actores. Dusan nos hizo romper eso para no caer en el cliché y que digan “están haciendo de maricones, están haciendo de homosexuales, de mujer...” no, sino que son actores cisgénero que están haciendo un personaje de una mujer trans. Ero sí, el temor está presente desde que te dan la obra. Pero lo bueno es que caímos en el cliché, nos hundimos en el cliché, salimos del cliché e hicimos la obra nuestra. No te voy a negar que no caímos en eso, pero juntos hemos podido ir más allá de lo evidente, de lo común y eso ha dado personalidad y por eso la gente que ha ido nos dicen que se alegran de no haber visto un cliché, sino ver seres humanos, y esa era la idea.

AC: ¿Cómo fue el rol del grupo “Féminas” en el proceso de los ensayos?

MD: Hablaban bastante, iban a la gran mayoría de ensayos y cada vez que iban las chicas quedaban movidísimas por el texto, por lo fuerte que era como la escena de la mamá y realmente se sentían identificadas. Muchos términos, como decirle a Vandrea, “madre”, eso fue por ellas porque nos decían que entre trans siempre había una madre, la trans mayor es como que las acoge y se vuelve su madre. Vandrea era como la madre de Marita entonces yo empezaba a decirle “ay, ma” y ese tipo de cosas. Cada comentario que nos han dado, el hecho de cómo ocultar el pene, ponerte las esponjas para aumentarte caderas... todas esas cosas, esos datos han sido gracias a ellas. Yo tenía que usar como una especie de concha de fierro para taparme el pene

y queda super apretado, pero es super incómodo por todo el movimiento que tenía en la obra que iba de altillo en altillo, al final terminé poniéndome un esparadrapo en el pene. Era algo duro también porque uno, soy un hombre cisgénero y tengo vellos en toda la pierna, en todo el cuerpo y tenía que depilarme por 4 o 5 semanas que duró la temporada. Era afeitarme todas las piernas porque usaba panty y vestido y estaba en calzón, calata básicamente. La parte de la pelvis y las partes íntimas también me afeitaba y ahí tenía que pegarme con el esparadrapo el pene y los testículos ahí para que quede como plano, es algo que se hacen las chicas trans y decía cero que hubiera hecho en escena porque yo hacía eso en el camerino, en el baño y luego lo ocultaba pero lo que estaba detrás de todo eso es como el mismo sufrimiento porque cuando te lo sacas después es super doloroso. Creo que de esa manera he podido habitar la piel de una persona trans, el dolor es una tortura realmente como mutilarte los genitales a diario con un esparadrapo y sacarte y ponerte ese pegamento que es super doloroso, entonces de esa manera me intervení ay me ayudaba un montón. Uno va encontrando un ritual, una repetición constante función tras función entonces cuando vas haciendo eso noche tras noche era como un ritual en el cual yo ya iban entrando a la piel de Marita. Ya sabía que me maquillaban todo, encima me rapé que lo hice por otra obra e iba así a los ensayos del arcoíris así rapado y fue gustando porque se veía medio andrógino, medio ambiguo, entonces tenía esta onda marica y quedó Marita calva. Era más fácil ponerme y sacarme la peluca también y funcionó, son esas cosas que no están predestinada, pero aparecen. Este tipo de cosas el intervenirte todas las noches, vestirte, peinar la peluca va generando un portal en el que entras y lo vuelve teatro, en un ritual, entras en un trance de dejarte llevar en la historia. Era yo Miguel, pero le había prestado mi voz y mi cuerpo a Marita, ella habla a través de mí. Una de las cosas que nos decía Dusan era que la obra a pesar de tener un nombre bonito, como que apesta por toda la inmundicia que hay en el mundo trans, el hecho que

sea una prostituta, que se acueste con un montón de gente y que ella no quiere ser prostituta sino que quiere ser contadora y esta impulso hace que uno lo vea y diga “mierda, en qué mierda estoy y qué quiero llegar a ser” es como una heroína la Marita. Todos estos episodios a ella la van como empoderando, y uno como actor también se va empoderado del discurso, del lenguaje, y dice claro si esta huevona en un mundo de mierda que vive, es pobre, es trans, su familia es una mierda, su novio es una mierda que se acuesta con su hermana, no tiene papá, no le dan trabajo y solo es prostituta, toda la sociedad está en contra de ella y ella lucha y quiere ser contadora y quiere estar iluminada. Entonces uno también se pega y te ayuda a reforzar y tener más coraje para estar a la altura del personaje y ese compromiso hace que te apoderes del discurso del personaje, que lo vuelvas tuyo y eso es lo bonito de hacer la obra. Yo he sentido desde la dirección que me la han puesto difícil y lo agradezco, porque no es fácil abordar un personaje tan complejo, con tantas trabas en la sociedad y conocer desde adentro el mundo y en carne propia lo que hace la gente trans es muy duro, es bien duro y te motiva a vivir al fin y al cabo porque te das cuenta de lo privilegiado que eres, no tengo tantas cosas en contra como la comunidad trans. Porque pare empezar no están cómodos con su propio género y yo sí estoy, y eso es bastante duro.

AC: Tú como actor cisgénero, ¿cómo crees que la sensibilidad del actor contribuye a contar la historia de unas mujeres trans?

MD: Es muy difícil porque hay un ojo malicioso por así decirlo que dice “ya, por qué un personaje trans lo está haciendo un actor cisgénero” pero en verdad personalmente yo sí estoy de acuerdo en que al arte es arte, el teatro es teatro y los roles que existen en la sociedad son los que existen en la sociedad y cada uno tienen que hacer lo que tiene que hacer. O sea, para hacer un asesino en serie no tengo que haber matado, para hacer una persona trans en una obra como actor no necesariamente tengo que hacer un actor trans. Yo sí creo fervientemente que como te dije lo

trans es una capa de algo, pero lo que está detrás de eso es el sentido humano, porque Marita ante de ser trans es un ser humano ese es su pilar fundamental. Yo, antes de ser actor y antes de ser cisgénero, soy un ser humano y la labor de todo actor es descubrir el comportamiento y la complejidad del comportamiento humano, de la naturaleza humana. Entonces mi labor como actor es indagar en eso, conocer muy a fondo, entonces Marita es un ser humano y yo como ser humano tengo que estar en un vínculo directo con ella. Entonces, a gente que va a ver al actor cisgénero que hace de una persona trans, va a conectar también o va a empatizar con la historia, con el personaje, con la actuación porque te está hablando de algo humano y el público también es humano, entonces a la mierda las etiquetas porque la raíz de fondo es que todos somos personas y lo que uno ve en una obra de teatro es humanidad pura. Entonces la sensibilidad que uno pueda tener para interpretar a un personaje trans es la sensibilidad humana, no hay otra y si encuentra una similitud entre tu vida y ese personaje vas a encontrar el estímulo, algo que los une y entonces le das vida a ese mundo muerto de hojas, de textos. Creo yo que la única manera de poder empatizar y sensibilizarme con un personaje trans es reconociéndome yo como un ser humano mundano, con problemas, con virtudes y reconocer que el personaje tiene lo mismo, además de que el personaje en una obra de teatro está viviendo un extracto de su vida, hay una búsqueda en ese tiempo de inicio a fin en la obra de teatro. Pero si ves los cimientos de ese personaje que ya trascienden los parámetros de la obra de teatro, el personaje como todos busca la felicidad entonces lo que quiere conseguir Marita es una pequeña parte de lo que Marita quiere conseguir en la vida. Entonces encontrar esa raíz, ese pilar, es fundamental por eso siempre escucho que todo actor debe estar en un equilibrio perfecto emocional porque si estás conflictuado no vas a poder abordar un personaje tan complejo y poder llegar a muchas emociones distintas. El otro no me define por completo, pero me hace en algún momento de mi

vida, como a Marita que Vandrea, su hermana y su mamá la hacen en ese momento de su vida, pero Marita es mucho más que eso. Creo que entender mucho con qué viene la otra persona y escucharla realmente hace que te movilizas y que te puedas hacer a un lado y escucharla y hacer eso con Marita y a partir de eso vulnerabilizarte y entrar.

AC: ¿Tenías algún reparo en cómo reaccionaría el público a la obra?

MD: De hecho, sí, claro porque es una obra super fuerte. En los ensayos menos mal hubo mucha confianza con los actores, la dirección que hizo Dusan fue muy osada y en el proceso de ensayos estábamos en nuestra burbuja. Pero cuando ya empezamos con las funciones, la gente salía impactadísima por lo fuerte que era el texto, las palabras, los insultos, todo ese tipo de cosas la gente salía muy conmovida y reconozco que esta obra es fuerte para muchas personas, pero uno en su postura de actor defender el discurso de la obra cueste lo que cueste. Esta obra te confronta con la realidad de las personas trans y si te jode desde tu posición privilegiada, bueno, pero es lo que viven muchas mujeres transe incluso cosas peores de las que se ven en la obra y uno como actor debe defender el discurso porque si acepto, es por decisión propia y el discurso forma parte de mi ideología. Porque sí la obra jodió a mucha gente, les ha tocado, bajaban la cabeza o habían risas incómodas, hay de todo y el teatro es el escenario perfecto para plasmar la realidad que no queremos ver y “El arcoíris en las manos” lo hizo, ha sido una obra muy cruda, muy potente, muy peruana, muy limeña, y ha jodido la cabeza de un culo de gente pero creo que era necesaria porque si hacemos teatro para complacer mejor no hagamos teatro, el teatro está para incomodar, para movilizar a las personas, sacarlas de su zona de confort y que se den cuenta que la burbuja en la que viven no es algo estático y hay realidades mucho más dolorosas.

Noviembre 17, Barranco, 2019