

De «un rosquete decente» a «tu amigo, el rosquete». Del homosexual en el teatro limeño y la dificultad de expresarse

From «a decent *rosquete*» to «you friend, the *rosquete*». About the homosexual in Peruvian theater, and the difficulty of sexpressing oneself

Sebastián Eddowes Vargas¹

David Geffen School of Drama at Yale. Connecticut, Estados Unidos

sebastian.eddowesvargas@yale.edu

ORCID: 0000-0002-9213-8124

Citar como: Eddowes Vargas, S. (2023). De «un rosquete decente» a «tu amigo, el rosquete». Del homosexual en el teatro limeño y la dificultad de expresarse. *Desde el Sur*, 15(3), e0037.

RESUMEN

El presente ensayo analiza cinco obras peruanas estrenadas entre 1996 y 1998: *Ojos bonitos, cuadros feos* de Mario Vargas Llosa, *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, *Deseos ocultos* de Jaime Nieto, y *Un verso pasajero* y *La manzana prohibida* de Gonzalo Rodríguez Risco. A través de estos análisis, el ensayo disecciona cómo se produce y se negocia en la sociedad limeña de este periodo la noción del *rosquete*, u homosexual masculino, y cómo estas cinco obras resignifican dichas construcciones.

PALABRAS CLAVE

Teatro, diversidades sexogenéricas, homosexualidad, VIH/SIDA, Perú

ABSTRACT

This essay analyzes five Peruvian plays produced between 1996 and 1998: *Ojos bonitos, cuadros feos*, by Mario Vargas Llosa; *El día de la luna*, by Eduardo Adrianzén;

1 Artista escénico, docente e investigador teatral. Su trabajo artístico y académico ha sido presentado en Perú, Ecuador, Brasil, Costa Rica, Colombia, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, e incluye obras como *El rancho de los niños perdidos*, *Una historia de (poli)amor* o *Hasta que choque el hueso* (con Mario Zanatta). MA en Hispanic Studies, University of Illinois at Chicago; y candidato al MFA por la David Geffen School of Drama at Yale.

Deseos ocultos, by Jaime Nieto; *Un verso pasajero* and *La manzana prohibida* by Gonzalo Rodríguez Risco. Though this analysis, the essay discusses how the notion of *rosquete*, or the male homosexual, has been produced and negotiated in the Lima of this period, and how these five plays resignify these constructions.

KEYWORDS

Theater, sex and gender diversity, homosexuality, HIV/AIDS, Peru

Yo salí del clóset a los 25 años, en 2013. En ese entonces, aún era difícil hacerlo, pero en ciertos espacios de Lima ya se daban cambios positivos en la percepción de las diversidades sexogenéricas. Soy de las generaciones que crecieron en la dictadura fujimorista, en una posguerra violenta, con una homofobia furiosa que nos hacía esconder nuestro deseo entre las sábanas. En la década de 1990 se hablaba obsesivamente del *rosquete*, el homosexual masculino, construido como una criatura abyecta, peligrosa, enferma, de la que había que cuidarse. Imaginar que nuestras vidas podían ser felices era un absurdo, y si «se te notaba mucho», o si visitabas lugares «sospechosos», te exponías a la violencia verbal, física o estatal. Se hablaba mucho sobre el *rosquete*, aunque su voz en público solo podía escucharse para burlarse de él.

Pero cuando cumplí el cuarto de siglo, los teatros de la ciudad se llenaron de obras sobre diversidades sexogenéricas, escritas por artistas que explicitaban sus diversidades, y que centraban audiencias que no se identificaban como cisgénero o como heterosexuales. Un proceso lento, accidentado, y no en todos los espacios de la urbe, pero estábamos, y eso nos permitía encontrarnos, enfrentarnos, aprender a querernos, o no. Recuerdo las miradas tímidas o jileras en la cola del Centro Cultural de España antes de ver *Desde afuera*, del Colectivo No Tengo Miedo, o a Cristhian Palomino y Jesús Oro en drag armando la juerga en los pasillos de Microteatro Lima, o los gritos de emoción en los *stand-up* de Carolina Silva Santisteban. La presencialidad del teatro permitía compartir tiempo y espacio para elaborar nuestras experiencias y generar espacios comunes. Aquello silenciado hacía escándalo, en un proyecto colectivo para producir conocimiento, encuentros, reflexión.

Muchas personas, entonces, sentimos que esto era nuevo y creación heroica. Y lo era. Pero también es cierto que en el Perú el olvido es crónico. Este es agresivo en el espacio teatral, pues hay poquísimas publicaciones, registros, historias. Muchas instituciones culturales del país tienden a

cerrarse y generan pocos espacios para materiales que necesitamos tanto. Sabemos del pasado porque creamos con la historia en los huesos aunque no la conozcamos, y porque quienes tienen más tiempo en los escenarios nos cuentan, entre cafés, cervezas o cebiches, relatos del antes. Nos educamos leyendo a Sófocles y no a Estela Luna, a Shakespeare y no Sara Joffré. Decidí indagar más sobre nuestra historia rosquete, aunque no se haya escrito aún lo suficiente sobre ella².

No he localizado muchos textos escénicos escritos en el Perú, previos a 1996, que centren personajes no cisgéneros y no heterosexuales. Algunos fundamentales son *Maquillaje* (1947) de Jorge Eduardo Eielson, *La Chunga* (1986) de Mario Vargas Llosa, o *¿Quieres estar conmigo?* de Roberto Ángeles y Augusto Cabada (1988/1994). Pero es difícil escribir sobre nuestras historias porque estas se construyen sobre lo que se encuentra, lo que se conoce, y lo que se clasifica. Las memorias travestis, trans, lecas o cabras no suelen archivarse o son borradas. Al mismo tiempo, actos disidentes no son catalogados como arte o activismo y no son registrados, pese a tener relevancia histórica y cultural inmensa³. A sabiendas de que es imposible cubrir aquí estas ausencias, quiero mencionar, en el campo teatral, a Edgard Guillén, quien produjo obras extranjeras de autores como Peter Shaffer, Lanford Wilson o Mart Crowley, centrandose personajes masculinos homosexuales (Guillén, 2009); a Oswaldo Cattone, quien trajo *Algo en común* (*On tidy endings*) de Harvey Fierstein; al Teatro del Sol, compuesto por Alberto Montalva y Luis Felipe Ormeño, y sus adaptaciones de textos de Manuel Puig o Copi⁴. Fue y es fundamental también el trabajo de artistas

2 El presente ensayo conversa con publicaciones mías previas (véase Eddowes Vargas, 2018, 2021 y 2022, además de Dávila, Eddowes Vargas y Lossio, 2023).

3 Por estas, razones, también, este ensayo recurre a la autoetnografía como metodología.

4 El proyecto editorial *Crónicas de la Diversidad*, dirigido por Julio Lossio, ha reunido una serie de documentos sobre Teatro del Sol. Estos materiales son parte de un proyecto editorial fundamental, que crea espacios para la escritura sobre las vidas y la creación disidente en el Perú. Además, el reciente libro *Homogénesis* (2022) de Joaquín Marreros hace un estupendo estudio sobre el MHoL y el Teatro del Sol. Por otro lado, Percy Encinas (2016) realizó un recuento de espectáculos y artistas desde 1975 hasta la fecha de publicación, el cual es parcialmente reproducido (aunque con erratas) por Llanos-Argumanis (2022), quien luego analiza una serie de producciones recientes. Ambos mencionan trabajos cruciales que no entran en mi investigación, y se enfocan también en la performance y la dirección. Sin embargo, resultan sorprendentes las numerosas ausencias que presentan, las cuales son particularmente serias en cuanto a textos dramáticos escritos en el Perú (además de no nombrar a los dramaturgos extranjeros cuyas obras mencionan). Sorprende también la reducción del nutrido e importante trabajo de autores como Jaime Nieto y Gonzalo Rodríguez Risco, que aparece solo en una mención con el impreciso comentario de «han incluido temas de género en su dramaturgia» (Encinas, 2016, p. 49). Malú Machuca Rose (2019) escribió sobre el impacto de Campuzano desde la producción de conocimiento y activismo, al centrar la experiencia trans y travesti en Lima. Dos recopilaciones locales son relevantes: *Dramaturgia peruana 2* (Ángeles, 2001), que aunque no se centra en dramaturgias de disidencias sexuales, incluye dos obras con protagonistas y dos con personajes secundarios homosexuales; e *Incendiar el clóset* (Dávila, Eddowes Vargas y Lossio, 2023), que ofrece una colección nutrida de textos

y activistas como Giuseppe Campuzano, Germain Machuca (especializados en performance), Coco Marusix, Naamin Timoyco o Ernesto Pimentel (quienes alcanzaron popularidad a través de la televisión).

Por otro lado, la narrativa peruana presenta más historias y personajes disidentes, aunque este no sea el tema de mi ensayo. Las novelas de Mario Vargas Llosa, obsesionada con la masculinidad y el poder, incluye numerosos personajes marcados por su disidencia sexogenérica, aunque las prácticas homosexuales masculinas suelen ser presentadas desde la abyección⁵, mientras que las femeninas «oscila(n) entre la traición al varón, que es marido o amante de una de las mujeres, y el funcionar como un fetiche para el deseo masculino. En el imaginario de Vargas Llosa parece imposible considerar el deseo lésbico fuera de la dinámica heterosexista» (Saona, 2021, p. 78). Dos antecedentes directos del corpus que analizaré son *Salón de belleza* de Mario Bellatin y *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly, ambas de 1994, las cuales centran protagonistas cuyas sexualidades se encuentran fuera de la norma sin representarlos desde el estigma. Estos dos textos se enfrentan a una tradición de escritura en donde las diversidades sexuales son ignoradas, codificadas (como en textos de Martín Adán o Jorge Eduardo Eielson) o se expresan en personajes abyectos, perversos o despreciables, en actos prohibidos y llenos de culpa. Considero 1996 como un año fundamental para la dramaturgia peruana, en el cual se escriben o estrenan cuatro obras de Mario Vargas Llosa, Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto y Gonzalo Rodríguez Risco⁶, en las cuales la homosexualidad masculina cumple un rol central. Estos son textos fundantes, por lo que procedo a analizarlos como actos que renegocian la noción de rosquete, en particular desde la estigmatización generada por la crisis del sida⁷.

Me centro aquí en *Ojos bonitos, cuadros feos* de Mario Vargas Llosa, *Deceos ocultos* de Jaime Nieto, *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, y *Un verso pasajero* y *La manzana prohibida* de Gonzalo Rodríguez Risco. Quiero aclarar que estos son contemporáneos: tres de ellos se estrenaron con meses de diferencia. Propongo un recorrido que encuentro entre ellos,

LGTBIQ+ que aún requieren mayor atención. Aunque aún no he podido leerlo, Erika Almendra acaba de publicar el importante texto *The language of the in-between* (2022), mientras que la revista *Theater*, editada por la David Geffen School of Drama at Yale, tiene en prensa una extraordinaria entrevista de Leticia Robles-Moreno a Germain Machuca. Estoy seguro de que esta brevísima enumeración omite trabajos recientes sobre estos puntos.

5 Una excepción interesante es *El Paraíso en la otra esquina* (2003), que se aleja de la homofobia normalizada en sus novelas, aunque los encuentros homosexuales tengan un lugar marginal dentro de la trama.

6 No todas estas obras están publicadas aún. Salvo *Ojos bonitos, cuadros feos* de Mario Vargas Llosa, he realizado estos estudios con documentos compartidos por sus autores.

7 Agradezco a la doctora Magally Alegre Henderson por sugerir esta conexión.

pero aclaro que la organización que propongo es *argumentativa* y no histórica. Para hacerlo, utilizo el término *rosquete*, usado en la mayoría de estas obras (*El día de la luna* de Adrianzén usa *maricón*). Estos términos, como sus variantes *marica*, *cabro*, *mostacero* y varios otros, son palabras vulgares que se usan como insulto contra una persona a la que se ha asignado el género masculino y es catalogada como homosexual⁸. Michel Foucault (1990) y Paolo Zanotti (2007) coinciden en que «el homosexual», como categoría, es un invento del siglo XIX. Se deja de pensar que los sujetos se involucran en *prácticas homosexuales* para determinar que estos *son homosexuales*, siendo estos actos una expresión de nuestras esencias. Los sujetos a quienes se nos implanta esta categoría seríamos cuerpos enfermos, abyectos, peligrosos. En este ensayo reviso obras que centran a cuerpos masculinos cisgéneros con deseos homoeróticos, por lo que, conectando con esta perspectiva histórica, uso los términos *homosexual* y *rosquete*.

Quiero ahora considerar el marco histórico en que se escriben estas obras. Pensar las últimas décadas de historia del Perú sigue exigiendo enmarcarnos en la guerra interna y la dictadura fujimorista. En 1980, el Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso declaró la guerra al Estado peruano, usó el terror como recurso para la toma del poder y ejerció violencia extrema contra las poblaciones que decía representar. Los gobiernos de Belaúnde Terry, García Pérez y Fujimori centraron la acción del Ejército, lo que generó gravísimas violaciones de derechos humanos a través del país. El conflicto afectó fundamentalmente a grupos racializados, de herencia indígena y quechua hablantes. Los 80 fueron una década de guerra e hiperinflación, en la cual el miedo se volvió crónico. En 1990, Alberto Fujimori fue elegido democráticamente presidente de la República, e inició su gobierno con severas medidas económicas para contrarrestar la hiperinflación con un costo tremendo para los ciudadanos, en lo que se conoció popularmente como «Fujishock». En 1992 llevó a cabo el «autogolpe», cerró el Congreso de la República con el apoyo del Ejército e inició una dictadura caracterizada por el control de la prensa, sobornos masivos a empresarios y periodistas, terrorismo de Estado, esterilizaciones forzadas, asesinato de inocentes, secuestro y torturas de enemigos del régimen; en una serie de crímenes orquestada por el asesor de inteligencia Vladimiro Montesinos. 1992 es también el año de la captura

8 Es importante recalcar que muchos grupos activistas han reclamado estas palabras y las usan como términos identitarios, como señala Lucero Cuba (2012).

de Abimael Guzmán por parte del Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) de la Policía⁹. 1996 es, pues, tiempo de posguerra y dictadura.

Los 80 son, también, los peores tiempos de la crisis del sida a nivel mundial. Esta epidemia hoy puede ser controlada con medicación, pero el acceso a retrovirales no está garantizado para muchísimas personas y el estigma sigue vivo, por lo que el VIH/sida pasa de ser un problema médico a ser un problema político y social. Juan Antonio Lan (2021) afirma que «durante la década de 1980, las reacciones frente al sida siguieron un patrón común como buscar chivos expiatorios y culpabilizar a las víctimas. El sida [...] estuvo impregnado con el estigma, pues se asoció con grupos marginalizados» (p. 20), más específicamente, con la población homosexual. Joaquín Marreros (2022) agrega que en el Perú «el papel de chivos expiatorios que debían cubrir los homosexuales se hizo presente a través de imágenes denigrantes y notas de prensa proféticas que auguraban el fin del mundo a raíz de esta enfermedad» (p. 110). Esto agravaba la acción de una «prensa explícitamente homofóbica» (p. 52), que presentaba sujetos disidentes como abyectos, depravados y peligrosos, conectando de forma recurrente la homosexualidad con el crimen violento. Durante la crisis del sida, señala Lan, el Estado categorizaba a homosexuales como grupos de riesgo expuestos al peligro, mientras la Policía detenía y violentaba los derechos de sujetos disidentes, especialmente aquellos racializados, marginalizados y de menor privilegio económico.

En una sociedad patriarcal como la peruana, afirma Margarita Saona (2021), se espera que los hombres encarnen la ley y el poder a través de la performatividad masculina. «La ficción dominante», argumenta Saona, es la de un patriarcado como «encarnación de la ley» (p. 28). El homosexual sería un cuerpo que falla, que no puede cumplir su rol social asignado, y que se niega a participar de procesos reproductivos y de crianza, fundamentales para el Estado. Al asociarse con el sida, se vuelve además potencialmente infeccioso. La homosocialidad, que fundamenta el uso y acceso del poder, lo considerará aún más peligroso que antes de esta epidemia. La relación entre el homosexual y el sida, junto al estigma que trae consigo, fue, entonces, un vínculo *manufacturado* por el Estado, la prensa y la sociedad. Las poblaciones más afectadas por el virus fueron personas no heterosexuales y no cisgénero, pero, a escala global, nuestros cuerpos no fueron conceptualizados como víctimas o poblaciones afectadas, sino como sujetos peligrosos e infecciosos.

9 Este resumen se basa en CVR, 2004 y Degregori, 2014.

Es sobre esta historia que el ganador del premio Nobel Mario Vargas Llosa estrena *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996). Considero que esta obra presenta acriticamente el estigma contra el rosquete. La obra cuenta la historia de cómo el joven marino Rubén Zevallos pretende ser homosexual para seducir al célebre crítico de arte Eduardo Zanelli, quien está en sus sesentas y esconde su sexualidad. Una vez en el departamento del crítico, el marino revela que años atrás Alicia Zúñiga, estudiante de Eduardo y pareja de Rubén, expuso sus primeros cuadros, tras lo cual su maestro la ridiculizó en un artículo periodístico. Frente a esto, Alicia renuncia a su vocación, termina con su pareja y luego comete suicidio. Rubén culpa a Eduardo y, exigiendo castigo, lo amenaza con una pistola. Aunque el crítico ruega por piedad, el marino dispara y revela que el arma no tiene balas. La obra ha escenificado el castigo al homosexual por haber causado la muerte de Alicia, ridiculizando a Eduardo, quien queda solo en su departamento al final de la obra.

El texto no duda del testimonio del marino, lo que es reforzado con la presencia de una actriz en el escenario interpretando a Alicia. Aunque la obra se desarrolla en tiempo real, una serie de *flashbacks* traen la voz de la pintora al aquí y ahora, mostrándonos cómo el crítico le arruinó la vida. Esto genera un personaje femenino sin complejidad: busca la aceptación de su maestro y, al fracasar, se quita la vida. Eduardo señala que esto no le parece verosímil, una queja que queda ahogada en el texto mientras el marino defiende la necesidad de sanción. Rubén lo llama «rosquete» y «maricón», frente a lo cual el crítico admite que su deseo sexual lo incomoda y se nombra a sí mismo como «pervertido» (p. 24) y «viejo sátiro acobardado» (p. 27). Aunque parece ser un docente sobresaliente, el texto lo construye desde el lugar común del crítico como artista frustrado, quien enuncia su autodesprecio exclamando «mi lucidez me ha jodido la vida. Me ha frustrado como gay y como artista, inoculándome un paralizante sentido del ridículo. ¿Para qué me sirve la inteligencia? Para deprimirme cada día, revelándome que vivo rodeado de imbéciles. Y, a cambio de eso, me cerró las puertas del placer físico y frustró mi vocación. Por ser inteligente, soy dos caricaturas: un rosquete decente y un comentarista de pintura ajena» (p. 43). Eduardo se autodenomina un resentido, «un peligro para los otros» (p. 46). Al enterarse de que Rubén planea matarlo, declara: «te lo juro por el miedo que tengo. [...] Lo que me has contado de Alicia me ha apenado» (p. 79), sugiriendo una transformación en Zanelli, pero Rubén responde: «¿se te está ocurriendo lanzarte sobre mí, a ver si puedes dominarme? [...] Lo leí en tus ojos. Pero no te atreviste» (p. 80). El homosexual es presentado como mentiroso, egoísta y traicionero.

Al final de la obra, cuando Rubén dispara un arma sin balas, vemos el cuerpo homosexual de Zanelli, ridiculizado y humillado, diciendo: «me has visto de rodillas, encogido, implorándote. Me he orinado y creo que hasta se me ha salido la caca» (p. 89). En el último tramo de la obra, declara: «no volveré a tener un deseo erótico en mi vida. No creo que mi libido haya sobrevivido a este susto» (p. 90). Zanelli es castigado por creer que pudo ser deseado. Así, Vargas Llosa genera un personaje que se humilla a sí mismo, que resulta despreciable, y hasta culpable por el asesinato de Alicia. Considero que en esta obra se puede observar la percepción social del homosexual de forma acrítica, reproduciendo la homofobia social: Zanelli es un «rosquete decente», un cuerpo que se sabe disidente, pero que se reprime a sí mismo porque su disidencia le desagrada.

El mismo año, Eduardo Adrianzén escribe *El día de la luna* (aunque la estrena en 1998). La obra narra el encuentro casual de Roberto, empresario exitoso, y su padre Gabriel, quien abandonó a su familia anunciando que se sumaría a la revolución socialista. Pasan la noche discutiendo sobre sus vidas y sus ideologías irreconciliables, y dejan explotar su amargura acumulada. Al final parecen reconciliarse, pero luego Roberto vuelve a buscarlo y descubre que Gabriel dejó su nueva casa para evitar que su hijo lo encuentre. La obra no presenta personajes homosexuales, pero me interesa para esta reflexión un pasaje en que Roberto cuenta a su padre sobre sus parejas.

Roberto confiesa que de joven se la pasó «tirando con un tipo». Para confrontar a su padre, le dice: «¿sonó vulgar? ¿Sonó desagradable? Eso te pasa por jalar me la lengua, cretino. Puedo ser más vulgar que tú. [...] ¡Vas a escuchar! Mientras más asco me tengas, te será más fácil odiarme»¹⁰. Cuenta que, tras cumplir 18, el padrastro de Roberto lo inscribe en un curso de karate. El profesor, quien le dobla la edad, desarrolla una relación significativa para un adolescente que se siente respetado por un adulto. Roberto cuenta que «a veces quería buscarlo solo para contarle mis cosas y en el fondo me molestaba un poco terminar en la cama. Nunca intentó penetrarme. Para tu tranquilidad sigo siendo virgen». Roberto cuenta que se distanciaron y Gabriel afirma que «el pervertido se fue a seguir violando adolescentes por el mundo», y se defiende diciendo: «dile a tu analista que yo no tengo la culpa de nada». Luego, sintiéndose responsable, dice: «mentira. Sí tuve la culpa». Roberto lo exculpa al responder: «no me subestimes».

¹⁰ Ya que estas citas, al igual que las siguientes, se han hecho sobre documentos no publicados compartidos por sus autores, no incluyo números de página.

Roberto cuenta una historia de una relación inapropiada dada la relación de poder que tiene su profesor de karate con él. Él se niega a conceptualizarse como víctima y afirma que hubo consentimiento, pese a que no le gustaban las condiciones de dicho vínculo. En *Ojos bonitos, cuadros feos*, Alicia, el personaje ausente, es traído a escena, por lo que escuchamos su voz y sus palabras. En *El día de la luna* el rosquete no aparece, pero es invocado por las palabras de Gabriel y Roberto¹¹, por lo que cumple una función simbólica. No podemos saber qué es lo que sucedió, podría incluso ser una historia inventada por Roberto para incomodar a Gabriel. Aparece en el texto para presentar la homosexualidad como una otredad necesaria que fortalece una identidad heterosexual frágil. El rosquete cumple un rol social y su existencia es necesaria: la construcción identitaria busca definir a un sujeto como parte de una colectividad con una serie de características, las cuales se construyen por oposición. Hace unas líneas defendía que el Estado, la prensa y la sociedad manufacturaron un estigma contra el rosquete, lo que me lleva a pensar que la homofobia es una estrategia para el desarrollo de un proyecto de nación y no un accidente o un mero «prejuicio». No es este el espacio para desarrollar este punto, pero urge discutir qué cuerpos gozan de ciudadanía plena en el Perú, un país en que millones no son considerados, como dijo el expresidente Alan García Pérez, «ciudadanos de primera clase» (Rendón Vásquez, 2009). Urge mantener el debate sobre las intersecciones raciales, étnicas, de género, de clase o de religión, entre otras, que marcan el acceso al poder en el Perú, y cómo la crisis política que vivimos hoy pone en jaque el proyecto de Estado. Las industrias e instituciones culturales no siempre son ajenas a estos problemas.

A continuación, paso a la obra *Deseos ocultos* de Jaime Nieto, también estrenada en 1996. El relato centra a dos parejas heterosexuales: Santiago y Mariela, y Marcos y Sofía. Lo que ellas no saben es que Santiago y Marcos son también amantes. La obra empieza con ambos alquilando un departamento para vivir juntos y construir un espacio de intimidad masculina para vivir su sexualidad sin restricciones. Tras una serie de desencuentros, accidentes y malentendidos, la intimidad entre Marcos y Santiago se revela. Las relaciones entre los cuatro terminan.

La obra despliega una mirada cínica, agresiva, furiosa. Todo vínculo fracasa y el amor es imposible. La única forma de vivir el deseo homosexual es ocultándolo con un vínculo heterosexual público. Los roles de género son estereotípicos: las mujeres quieren casarse y los hombres

11 Obras posteriores de Adrianzén, como *Demonios en la piel* (2007) o *Sangre como flores* (2011), centran en sus estructuras a personajes homosexuales.

prometen compromisos que siempre rompen. Al enterarse de las prácticas homosexuales de su pareja, Mariela, aterrada, exclama «¡El sida, amiga! ¿Y si Santiago me contagié?», mientras que Sofía busca formas de curar a Marcos de su homosexualidad. Este es un universo de personajes de clases medias altas en donde el dinero no parece ser problema, en el que las convenciones sociales son hostiles en una ciudad que hace a todos miserables sin entender bien por qué lo son.

La única forma de satisfacer el deseo es mediante la manipulación, la mentira, las escenas de celos que los consumen a todos. Al igual que otras obras de esos años, como *Generación Y* (Gonzalo Rodríguez Risco, 1998) o *Los charcos sucios de la ciudad* (Mariana de Althaus, 2001), los personajes son engullidos por sus contextos, en territorios de violencia contra el yo y contra los demás. Son víctimas de un sistema que los consume, pero luego se descubren reproduciendo las agresiones recibidas. Al final de la obra, los amoríos de Marcos y Santiago son revelados, lo que destruye todos los vínculos. Las últimas líneas de la obra apuntan hacia una utopía pensable, pero imposible:

MARCOS. ¿Te acuerdas de *Show Boat*? Howard Keel le pide a Kathryn Grayson que haga como si nada hubiera pasado. Le canta «Make believe» y ella lo perdona. Si quieres te la canto.

SOFIA. No somos personajes de un viejo musical de la Metro. [...] Hay historias que no [...] terminan en un *happy end*. ¡Es una pena!

Leer hoy *Deseos ocultos*, desde una mirada feminista y *queer*, parece difícil. Si se interpreta estos personajes desde el realismo psicológico, se corre el riesgo de considerarlos estereotípicos. Sin embargo, me parece productivo leer la obra como un texto de realismo social. Las subjetividades de los personajes son producto de las estructuras sociales y no pueden pensarse fuera de ellas. Como en otras narrativas populares de los 90, desde el teatro limeño hasta las *sitcoms* norteamericanas, los sujetos no cuestionan ni señalan cómo sus conductas y sus nociones sobre el mundo son *producidas*. El paradigma heterosexual exige un vínculo monógamo solidificado por el matrimonio, idealmente antes o alrededor de los 30 años, en el cual la pareja busque la reproducción y la crianza. Para esto se requiere que la familia, concebida como unidad básica y fundamental por la Constitución, habite un hogar como espacio físico. Al inicio de *Deseos ocultos*, Marcos y Santiago se rebelan contra esto, alquilan un departamento entre ambos y deciden vivir su intimidad homosexual sin las restricciones de la sociedad. Mariela y Sofía luchan por lograr el matrimonio que se espera de los cuatro, cumpliendo el rol social que se les asigna. Pero sería simplista leer a Marcos y Santiago como personajes revolucionarios que resignifican el paradigma heterosexual. Se les acusa

de inmaduros, pero no solo por su negación a cumplir con las expectativas sociales, sino también porque su acto disidente no es consecuente ni planificado. Es más bien presentado como impulso egoísta que luego encontrará nuevos obstáculos cuando Marcos y Santiago tengan relaciones sexoafectivas con otros hombres a lo largo de la trama. *Deseos ocultos* no tiene ni héroes ni reconciliaciones, quizás porque en los paradigmas sociales que norman las interacciones humanas, vivir intimidades no normativas es imposible. Años más tarde, la obra *Sala de ensayo* de Nieto (2009) ofrece lecturas reparativas de las resistencias al paradigma heterosexual, al generar universos diferentes como invitación a habitarlos.

Quiero terminar con la escritura de Gonzalo Rodríguez Risco. Él estrena el mismo año *Un verso pasajero*, su primera obra. En ella, Javier ha quedado en coma por un accidente. Durante la pieza, los miembros de su familia lo visitan y, creyendo que no puede escucharlos, le revelan secretos que no pueden decir a nadie más. Uno de los personajes es Felipe, hermano menor de Javier, un homosexual que se niega a interiorizar el estigma. Reclama a su hermano por todas las veces que lo insultó: «Todos tus chistes, tus comentarios, el odio que sentías contra los «desviados»... ¡Contra mí! Nunca te hicimos nada, nunca. Simplemente soy distinto, nací así». Felipe, a diferencia de los personajes de *Deseos ocultos*, elabora un discurso sobre sí mismo para usarlo en su defensa, recurriendo al argumento de que su disidencia es innata. *Un verso pasajero* reconoce el estigma de la homosexualidad y lo rechaza.

Un verso pasajero es quizás la primera obra de dramaturgia peruana que desarrolla explícitamente un discurso sobre el sida. Javier tiene una pareja homosexual y durante la obra descubre que su novio es seropositivo. Javier, en crisis, no tiene con quien conversarlo más que con su hermano, quien no lo puede escuchar, ya que hablamos de un tiempo en que el acceso y el desarrollo de medicaciones para el VIH eran más restringidos que hoy. Sin embargo, la prueba que se hace Javier revela que el virus no está en su cuerpo; la relación entre ambos termina. Hay una batalla explícita contra el estigma al presentar el contagio como una tragedia y no culpabilizar a los personajes por ello. Hoy, casi 30 años después, necesitamos nuevas maneras de representar el VIH/sida que no pasen solo por la tragedia, pero en su contexto podemos leer un movimiento en contra del estigma.

Dos años después, la segunda obra de Rodríguez Risco se instala fuera de la vergüenza y usa el humor para salir de narrativas dolientes. *La manzana prohibida* escenifica la salida del clóset de Juan Carlos a su mejor amiga, Verónica. Ella, sin saber de la homosexualidad de Juani, le dice: «Tú andabas siempre con este chico, con Charlie... [...] Ese sí que era

medio-medio, ¿no? [...] Un completo mariconazo. [...] todo detalloso, pulcrón..., siempre mirando la ropa y diciendo “ay, hija, estás regia”». Verónica ve al homosexual como ridículo y pasa del desprecio a la burla. En sueños, Juani revisa la violencia ejercida en la escuela: «“Ahí viene el rosquete...” [...] “¿No tendrá sida?” [...] “Ese maricón necesita un psiquiatra”». Juan Carlos no interioriza el estigma. En un sueño, revela a su amiga su sexualidad diciendo: «soy tu amigo, el rosquete». La ironía ressignifica la agresividad, al concebir al homosexual no como un ser abyecto o peligroso, sino como un par. La reconciliación final abre espacios nuevos y funda en el escenario una utopía material.

El texto centra un personaje rosquete, pero evita la tragedia como metodología. Rodríguez Risco hace un esfuerzo consciente de resignificación, en el cual las formas de percibir y entender la disidencia sexual son transformadas para construir un nuevo discurso. Se trata de un texto fundamental porque logra escapar del estigma, y termina con una reconciliación entre Juani y Verónica. Este encuentro final puede ser leído de dos formas. Por un lado, puede sugerir la posibilidad de que el cuerpo homosexual se integre al cuerpo social del cual es excluido, generando la posibilidad de asimilación, si es que imaginamos esta reconciliación como un primer paso de un proceso mayor. Por otro lado, podemos también imaginar que la asimilación es imposible, o no deseada, pero que es posible generar redes de cuidado y afectividad en los márgenes de un sistema heterosexual. Es interesante mencionar que, 10 años después, Rodríguez Risco estrenó en Yale Cabaret su obra *Gay Play*¹², una reescritura de *La manzana prohibida* que cuenta la historia entre una drag queen y un hombre que se identifica como homosexual y descubre que su deseo es heterosexual. Esta comedia extrema el discurso de *La manzana prohibida* para cuestionar las conexiones entre orientación sexual y expresión de género, desmontando los sentidos sociales sobre las diversidades sexogenéricas. Se produjo en el Perú en 2022, ya que estas discusiones siguen vigentes pese a las transformaciones del último cuarto de siglo. Lamentablemente, vivimos en tiempos de discursos, acciones y gobiernos extremadamente conservadores, por lo que la acción política (dentro y fuera del teatro) sigue siendo urgente.

En las páginas previas, he desarrollado un diálogo entre cinco obras (*Ojos bonitos, cuadros feos* de Mario Vargas Llosa, *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, *Deseos ocultos* de Jaime Nieto, y *Un verso pasajero* y *La manzana prohibida* de Gonzalo Rodríguez Risco) para pensar 1996 como un

¹² *Gay Play*, al igual que *Sangre como flores* de Adrianzén o *Sala de ensayo* de Nieto, están publicadas en Dávila, Eddowes Vargas y Lossio, 2023.

año de transformación. No he seguido, como mencioné, un criterio cronológico: una obra de teatro requiere procesos de trabajo que pueden ser muy largos, por lo que no es posible afirmar que cada una de estas obras está «respondiendo» a la anterior. Sin embargo, el hecho de que tres de ellas se hayan estrenado en el 96, que una se haya escrito en ese año y que otra haya llegado a escena estrenado en 1998, nos habla de un proceso de reflexión colectivo que emerge en estos textos. Al leerlos desde su contexto, es posible plantear que están debatiendo un estigma manufacturado que vincula el VIH/sida con las poblaciones homosexuales, en medio de un contexto de dictadura y posguerra que ayuda a enmarcar la violencia y visceralidad de sus lenguajes. Al plantear esta conversación, propongo que *Ojos bonitos, cuadros feos* no elabora ni cuestiona el estigma, sino que escenifica el castigo de un cuerpo homosexual concebido como peligroso. Los textos siguientes, sin embargo, realizan procedimientos en contra de este. *El día de la luna* localiza el rechazo a la homosexualidad como un elemento fundamental de la producción de la masculinidad peruana y, como tal, pregunta qué cuerpos son parte del proyecto de nación. *Deseos ocultos*, al presentar personajes atrapados por los significados sociales que se les atribuye, coloca la violencia en el espacio colectivo, en el cual los sujetos son víctimas de estas agresiones, pero, además, las reproducen. En *Un verso pasajero*, el personaje homosexual es capaz de identificar, nombrar y analizar el estigma para proceder a rechazarlo, y es conceptualizado como una víctima del desprecio social en el que vive. Por último, *La manzana prohibida* propone un movimiento de superación, en el cual se produce un espacio fuera de esta violencia donde la reconciliación es posible, y genera relaciones alternativas que puedan proteger del tejido social o, con algo más de optimismo, transformarlo.

Estas obras hacen ingresar al escenario los significados, las reflexiones y las historias de la homosexualidad masculina en una negociación furiosa, en la cual la violencia se destripa y se expone. Pasamos del «rosquete decente», cuerpo grotesco y peligroso, a «tu amigo, el rosquete», el que produce formas de autonombrarse. Los cuerpos en escena cuestionan la opresión y producen discurso desde el escenario, posicionando la violencia en la mirada del otro. Es cierto que estas obras centran personajes masculinos, cisgénero, homosexuales, jóvenes, con privilegio racial y estabilidad económica. En los años siguientes, otros creadores van a abrir espacios nuevos para quienes no respondemos a estas características. Artistas como Juan Carlos Ferrando, Caro Black Tam, Christian Palomino, Daniel Antonio Fernández, Sandra Díaz Santisteban, Carolina Silva Santisteban, Gabriela Wiener, Arturo Nicolás Dávila, Giuliana Lalich, Alexander

Silva Miranda, Katiuska Pierina, Jessica Vidal, además de algunas obras más, van a cuestionar estas posicionalidades sistemáticamente.

Considero el trabajo de Adrianzén, Nieto y Rodríguez Risco como fundante. Quiero cerrar diciendo que debo mucho a los tres, no solo por su escritura, sino por sus capacidades de acogida de voces nuevas en el teatro. Gonzalo, además, es y ha sido una presencia fundamental para mí en mi proceso de asumirme como rosquete y entenderme desde fuera del estigma que me enseñaron. Las obras de los tres, desde *La manzana prohibida*, materializan utopías desde el teatro. Considero esto, en la línea de José Esteban Muñoz (2009), como radical: no solo retratar la realidad y sus violencias tal cual son, sino que se fundan lugares nuevos, imaginando futuros otros que disuelvan los estigmas (pp. 1-12). Después de verlos y soñarlos, será más fácil vivirlos. Esto, además, porque tenemos décadas de violencia que sanar y reparar. Quisiera decir que el estigma desapareció, que tenemos igualdad de derechos y que el acceso a medicamentos retrovirales está garantizado, pero sabemos que no es verdad, por lo que seguimos en lucha.

Contribución de autoría

Sebastián Eddowes Vargas fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimientos

A Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez Risco, Catherine Sheehy y Magally Alegre Henderson.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrianzén, E. (1996). *El día de la luna*. Manuscrito facilitado por el autor.
- Ángeles, R. (2001). *Dramaturgia peruana 2*. S. e.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR. (2004) *Hatun Willakuy. Versión abreviada del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. CVR.
- Cuba, L. (2012). *Entre orgullos y resistencias. Una aproximación al movimiento LGTB en el Perú*. Programa Democracia y Transformación Global.
- Dávila, A. N., Eddowes Vargas, S. y Lossio, J. (Eds.). (2023). *Incendiar el clóset. Teatro disidente peruano del siglo 21*. Crónicas de la Diversidad. <https://cronicasdeladiversidad.com/teatro/incendiar-el-closet/>
- Degregori, C. I. (2014). *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Eddowes Vargas, S. (2018). De aquella dramaturgia no heterosexual y no cisgénero. <https://saladeparto.lamula.pe/2019/05/25/de-aquella-dramaturgia-limena-no-heterosexual-y-no-cisgenero/saladeparto/>
- Eddowes Vargas, S. (2021). To remember Nancy, we dream of her: A portrait of an overlooked pioneer. *Yale School of Drama Annual Magazine 2020-2021* (pp. 24-25). Yale School of Drama.
- Eddowes Vargas, S. (2022). Hacia un teatro cabro. Un manifiesto testimonial. *Revista Crónicas de la Diversidad*, 12, 26-37.
- Encinas, P. (2016). Teatro, política y sexualidades en la escena limeña. En C. Dimeo Álvarez y J. Dubatti (eds.), *Otras geografías. Otros mapas teatrales. Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas* (pp. 43-63). La Campana Sumergida.
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality. An introduction*. Random House.
- Guillén, E. (2009). *Memoria de mi memoria*. Osito Ediciones.
- Lan, J. A. (2021) *Sida y temor. Prensa escrita y discurso médico en Lima ante una epidemia*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Llanos-Argumanis, E. (2022). Géneros, sexualidades y lo político en algunos discursos teatrales limeños de inicios del siglo XXI (2016-2021). *Tesis (Lima)*, 16(21), 359-372.
- Machuca Rosé, M. (2019). Giuseppe Campuzano's afterlife. Toward a travesti methodology for critique, care and resistance». *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6(2).
- Marreros, J. (2022). *Homogénesis. Una historia del Movimiento Homosexual de Lima en los años 80*. Gafas Moradas.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The then and there of queer futurity*. New York University.

Nieto, J. (1996). *Deseos ocultos*. Manuscrito facilitado por el autor.

Rendón Vásquez, J. (2009) *Ciudadanos de primera, segunda, tercera y cuarta clase*. <https://www.alainet.org/es/active/30919>

Rodríguez Risco, G. (1996). *Un verso pasajero*. Manuscrito facilitado por el autor.

Rodríguez Risco, G. (1998). *La manzana prohibida*. Manuscrito facilitado por el autor.

Saona, M. (2021). *Despadre. Masculinidades, travestismos y ficciones de la ley en la literatura peruana*. Gafas Moradas.

Vargas Llosa, M. (1996). *Ojos bonitos, cuadros feos*. Peisa.

Zanotti, P. (2007). *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Turner y Fondo de Cultura Económica.

Recepción: 1/4/2023
Aceptación: 24/6/2023