

RETORNO DEL TRAVESTI

Ahí están otra vez, inquietando al espectador con su falsa apariencia. Están en los escenarios de Europa y América y también, por extraño que pueda parecer, en los nuestros. Ahí están, interpretando un papel y, además, un sexo, es decir, asumiendo una transformación total. Ahí están los travestis de nuevo.

De nuevo, porque vuelven a los escenarios después de haber sido expulsados de ellos en nombre de la moral, a pesar de que, originariamente, los habían ocupado en nombre de esa misma moral. Durante largos siglos, la presencia de una mujer en el escenario fue considerada como incitación a la lujuria. Incluso en el papel de la Virgen una mujer podía resultar pecaminosa. Prohibida la exhibición de las mujeres, aconsejada su inhibición teatral, fue el reino del travesti. Habrá que esperar hasta el siglo XVII para que la Virgen sea, si no virtuosa, si al menos mujer. Para que las prostitutas, aunque no lo sean, lo parezcan realmente. A este siglo pertenecen los primeros nombres de actrices conocidos. Fueron, en Inglaterra, Mary Knepp, fallecida en 1677, y Nell Gwynn, que lo hizo diez años después, a los treinta y siete de edad. Pero es muy probable que hubiese otras muchas, y que una actriz no horrorizase ya a nadie, como lo prueba el hecho de que el mismo Carlos II de Inglaterra no dudase en convertir a la Gwynn en su amante. También Marie Venier, la primera actriz francesa conocida, es de este

siglo. Perteneció a la famosa compañía del Hôtel de Bourgogne, tan vinculada al esplendor de la tragedia neoclásica. Los dramaturgos encontraron así la posibilidad de un más estrecho contacto con el mundo de la escena: la Champmeslé, esposa de un actor —nada celoso, al parecer— de la misma compañía, no sólo fue la amante de Racine, sino también una eficaz colaboradora.

Sin embargo, el acceso de la mujer al escenario no supuso la desaparición del travesti. Por el contrario, esta modalidad interpretativa ganó en riqueza, al surgir la posibilidad de que las actrices asumieran papeles masculinos. Este fue el caso, por ejemplo, de gran número de actrices del teatro de variedades desarrollado en Inglaterra a partir de la segunda mitad del XVII. Dentro de esta tradición, hay que situar a uno de los personajes más atractivos del teatro inglés, a pesar de su origen italiano: Lucía E. Bartolozzi, de bellísimas piernas, que con el nombre de su marido, Vestris, dirigió varios teatros, sentó las bases del gran florecimiento decimonónico del teatro musical e inició su carrera de travesti interpretando, en 1820, al protagonista masculino de «Don Giovanni in London» y, más tarde, el de Macheath en la «Beggar's Opera» de Gay.

Se abre así un largo período en el que el travesti es sustituido por el travesti. Antes, por obligación moral, los hombres interpretaron papeles femeninos. Ahora, las mujeres

asumen apariencia masculina. Pero las motivaciones han cambiado. No lo hacen por necesidad moral, sino por voluntad propia: para conseguir fáciles éxitos en las parodias del music-hall y, sobre todo, para elevarse a la altura de los mejores actores demostrando su capacidad para asumir los grandes papeles que, en el repertorio tradicional, consagraban a un colega masculino. No le bastaron a Sarah Bernhardt sus éxitos como Fedra y Atalía; quiso también los que podían proporcionarle el papel de Lorenzaccio y de Hamlet, como si sólo pareciendo hombre pudiese alcanzar su plenitud de actriz; y Nüría Espert, al término de una larga lista de Hamlets femeninos, persistiría en esta misma tradición ajustando sus cuentas con el Príncipe de Dinamarca —aunque sin éxito— en el Teatro Griego de Montjuich.

Desde el travesti moralizante de la Edad Media, hasta el austero y nada frívolo travesti de la actriz ambiciosa y vindicativa, pasando por el travesti que busca la comicidad en el equívoco, y por el de carácter técnico (interpretación de papeles de adolescente, aún hoy confiados, en la radio y en la ópera, a mujeres) o por el falso travesti (el que exige la acción dramática cuando, por ejemplo, una mujer se disfraza de hombre para seguir a su amante o para huir de él), transcurre una larga historia que llega a nuestros días. Pero el travesti de hoy no responde a ninguno de estos tipos: es el travesti de la agresión, el de la pa-

rodia provocativa o distanciadora; es una extraña mezcla de Brecht y de Gay Power; el que corresponde a un siglo en el que no sólo la homosexualidad es reivindicada como un derecho cívico, sino que —tal como señalaba recientemente José M. Carandell en el Instituto del Teatro—, ha concedido una extrema importancia a la cuestión de la doble personalidad, de la lucha de polos opuestos en un mismo individuo. El siglo, en suma, del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde.

Porque, en efecto, el travesti, como el vampiro, es la síntesis perfecta de los dos extremos opuestos: de lo masculino y femenino, en el primer caso; de lo humano y lo bestial, en el segundo. Una síntesis utópica y frágil, pero reveladora: el ser humano ha dejado de ser concebido como un bloque compacto, para convertirse en la suma, violenta a veces, de contrarios que sólo pueden reconciliarse en la ficción del vampiro y del travesti. Cuando los hábiles publicitarios han descubierto que todo proletario lleva en su seno al pequeño burgués ansioso y basan sus operaciones en esta dualidad, no es nada extraño que las dos mencionadas figuras ficticias, vampiros y travestis, conozcan un período de esplendor.

¿Hay que recordar, en fin, que el travesti no es necesariamente homosexual? El travesti de nuestros escenarios no es aquel individuo que se somete a complicados y peligrosos tratamientos médicos para cam-

bia: su sexo o alguno de sus rasgos. Es, simplemente, un actor que adopta este recurso para descubrir ante el público la profunda identidad de determinadas funciones: la fragilidad de las apariencias, el carácter no natural de determinados comportamientos considerados como «naturales». Ciertamente, como cualquier otro recurso, el travesti puede ser utilizado de formas distintas, superficialmente o no, con fines fraudulentos o no. Ahí está, en todo caso, sobre nuestros escenarios, llamando a la risa, al horror o al escándalo. Provocando, probablemente, las iras de aquellos que intenten olvidar a toda costa que durante su infancia no pudieron resistirse alguna vez a vestirse con los atributos propios del sexo contrario.

Jaume MELENDRES

CINCO EJEMPLOS

Las monjas de «Marat-Sade» o el judoka bajo el hábito

Aquellas inquietantes monjas-guardianas interpretadas por atléticos actores que Peter Weiss incluye en su obra constituyen uno de los ejemplos más logrados de la utilización dramática del travesti. Bajo la tranquila presencia de los hábitos, el espectador descubrirá progresivamente —sin llegar a tener nunca la evidencia de hallarse en lo cierto— la verdadera identidad —repositora— de quienes se amparan en la religión para desempeñar con mayor eficacia sus funciones. Comprenderá también —y esta es la gran sutileza de Weiss— que los locos de Charenton no saldrán nunca de su engaño e, incapaz de advertir a las víctimas, se convertirá así en cómplice de las falsas monjas.

La patrona de «Cuento para la hora de acostarse»

Una excelente —y en Lugo castigada— interpretación de travesti, acaso la mejor que hayamos visto en Barcelona. Rehuendo todo fácil efectismo, este personaje revelaba eficazmente el carácter sexualmente histérico y la agresividad masculina en que se amparan algunas mujeres en el ejercicio de funciones tradicionalmente reservadas al hombre.

La madame petaloderosa de «¡Oh, papá, pobre papá!»

Mucho más dado al efecto fácil, este personaje respondía, sin embargo, a los mismos objetivos dramáticos que el travesti de «Eperpento». El carácter dominador —masculinizado— de la mujer USA, que Kopit pretendía subrayar en su obra, queda claramente puesto de manifiesto con esta hábil utilización del travesti, realizada más aún por la «femenina» interpretación de su amante, frágil y vestido de blanco. Entre ambos extremos, la joven pareja de «Oh, papá» luchaba por conseguir un imposible equilibrio sexual.

La consultora sentimental y el hada madrina de «Tartan dels micos»

Dos casos de travestismo en el exitoso espectáculo de Moix. Enric Majó lo abre con una contundente parodia de la Señora Francis, y Joan Vallés lo cierra asumiendo, sin convicción alguna, el papel de hada madrina. Si en el primer caso, el recurso tiende a subrayar que la mayoría de consultorios sentimentales perpetúan la sumisión de la mujer a las necesidades sentimentales del varón, en el segundo la caracterización casi forgiada de Vallés destruye cómicamente la intención crítica del mensaje que Moix pone en boca del personaje.

El travestismo múltiple de «Els Joglars»

En el ya desaparecido «Joc», dos actores y una actriz se turnan en la sucesiva interpretación de los papeles masculino y femenino de una escena montada según la iconografía del comic. Lo que, en el primero número del sketch —donde no hay todavía travestismo— aparece, a pesar de la distorsión del juego, como algo natural, adquiere todo su profundo carácter social, de gestus aprendido y no biológico, a partir del momento en que la actriz interpreta el papel masculino y más aún cuando la escena tiene lugar entre los dos actores exclusivamente. Una vez más, el travesti, múltiple en este caso, es utilizado de forma crítica.

Más denso aún es tal vez, el payaso travesti de «Cruel Ubris». La innovación —una mujer clown— es usada dramáticamente para mostrar como ante determinadas exigencias no sólo no al respetan al artista —al payaso masculino— sino ni siquiera el sexo: los senos de la payasa serán destruidos, masculinizando a quien los ostentaba. Por otra parte la payasa de «Cruel Ubris» nos ofrece una imagen grotesca y sutil al mismo tiempo, como pocas.

J. M.

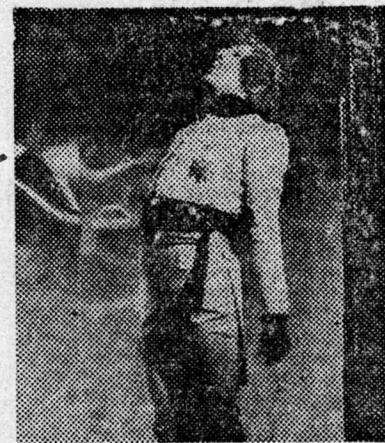
CUANDO «EL» SE LLAMA «ELLA»

Lino Britto, desde Roma, habla del travesti en Italia

La realidad del travesti escapa, a la estricta clasificación de orden artístico-teatral, y a sus posibles exigencias de «publicidad» o «venta del producto» en un momento dado. La realidad del travesti conlleva una fuerte dosis (en muchos casos) de inherencia psicológica, e incluso psicopatológica. En este sentido el asunto que aquí tratamos rozaría, sin lugar a dudas, la frontera del «problema»; problema naturalmente médico, y por tanto de peligroso y resbaladizo abordaje por nuestra parte, dado nuestro desconocimiento científico —caso de que lo haya— del tema. Al margen de ello existe un estrato de apariencia, y función, «artística» perfectamente reconocido en la mayoría de las comunidades urbanas de las grandes ciudades de occidente (ignoro cómo anda en otras latitudes), cuyo margen de influencia y viabilidad se produce en los llamados «teatros de cabaret». En Barcelona mismo, sin ir más lejos, existen al menos dos locales en donde la función del travesti como elemento puramente artístico, y la realidad del travesti como «problema» humano, quedan inquietantemente fundidas en un clima desconcertante. Pero es Italia, sin duda, el lu-



gar donde la amplia gama de travestis adquiere plenitud en todas sus facetas; ya sean artísticas, humanas, o patológicas. Para presentar a los lectores de Teatro/eXpres un mínimo dossier sobre el tema, hemos creído oportuno dar cabida aquí a la opinión de Lino Britto, artista español afincado en Roma, cuya perspectiva sobre el «travesti» puede tener mucho interés.



Un caso de doble travesti: Jean-Claude Dessy interpreta a Sarah Bernhardt interpretando a su vez un papel masculino en «L'agglon», en un excelente espectáculo de travestis dirigido por F. Salléri, en París

—Describir en pocas palabras la situación del travesti en Italia sería más que un riesgo, una presunción. En octubre pasado, por ejemplo, tuve lugar en Roma el Primer Congreso Internacional Homosexual en donde se debatió largamente el travesti, y en donde se vio claramente que el tema era muy complejo.

A pesar de su complejidad creo que podría abordarse el travesti como una realidad permanente y en primer plano de la vida en Italia; y quizá con mucha mayor intensidad que en otros países.

—En efecto es así. El travesti encuentra el italiano todos los días, con gran relevancia. Lo encuentra en la calle, en el teatro burgués, en el teatro de vanguardia y «underground», en la literatura, en la mu-

LA PATALETA DEL OPORTUNISTA

El pasado martes, un tal J. Sanchis se puso de color tomate a causa de mi comentario sobre «Nuevos rumbos del teatro», de Alberto Miralles, editado en Salvat Grandes Temas. El caballero Sinisterra se dedicó a regalarme infundios y a acusarme de que yo insultaba a Miralles, cuando en realidad él que de veras insultaba era él. No voy a extenderme mucho sobre ello, ya que tanto el tema como su firmante son aves de escaso vuelo. Por lo único que vale la pena escribir estas líneas, es, precisamente, por Alberto Miralles. Yo realicé una reflexión crítica sobre un texto que firmaba Miralles, y puntalicé una serie de errores que junto al estilo erudito y oscurantista (eso también lo demostré reproduciendo párrafos enteros) hacían del conjunto algo totalmente impopular, y por tanto fuera de la línea de esta colección que se anuncia de Grandes Temas.

El caballero Sinisterra, sin duda con ganas de figurar y hacer méritos con la citada editorial, me contestó primero metiéndose conmigo, y luego ensalzando desafortunadamente el libro. Siento mucho que Miralles se haya buscado este pésimo defensor, ya que lo que en realidad necesitaba era otra cosa. Miralles necesitaba alguien que desmintiese mi artículo; que probase que el libro en cuestión es de una claridad meridiana; y que, finalmente, destruyese mis argumentaciones.

Y esto es, claro está, lo que no ha sucedido. Lo siento —repito— por Miralles, un hombre al que yo he apoyado siempre (ver «La Vanguardia» del día 4 de mayo de 1972, o «Nuevo Fotogramas» núm. 1.250), pero no con la ceguera del «amiguete oportunista» que es lo cómodo.

F. M.

teatro | eXpres

GUIA DEL ESPECTADOR

LA EXCEPCION A LA REGLA

CRUEL UBRIS. Espectáculo de «Els Joglars». Teatro Capsa. Descuento a estudiantes. Cruel como la vida misma, hilarante como una revista, astuto como un zorro, fecundo como el arte, corregido y perfeccionado desde su primera presentación en Barcelona, «Ubris» nos enseña desde el escenario cómo puede hacerse teatro mudo diciendo algunas palabras.

F. MONEGAL