

TEATRO TRANS Y BI EN LA ESCENA DE MADRID (2000-2017): ANÁLISIS DE GÉNERO Y QUEER

GUILLERMO LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

En el lento pero progresivo proceso de visibilización del colectivo LGTBIQ, en el año 2017 se publicó un artículo con un panorama del teatro trans y bi en la escena de Madrid desde 2000. Aquí, se desarrolla aquel panorama, mediante un análisis de las obras allí recogidas, desde la perspectiva de los estudios de género y queer.

PALABRAS CLAVE: Madrid, teatro, trans, bi, 2000-2017, SELITEN@T.

Trans and Bi Theatre in the City of Madrid (2000-2017): A Gender and Queer Analysis

As the visibility of the LGTBIQ community continues to slowly but inexorably grow, an article in 2017 offered an interesting picture of the trans and bi theatre scene in the city of Madrid since 2000. This article offers a re-examination of that picture by analysing the plays through the perspective of gender and queer studies.

KEY WORDS: Madrid, theatre, trans, bisexual, 2000-2017, SELITEN@T.

Campo de estudio y bases metodológicas

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), adscrito a la Universidad Nacional de Educación a Distancia, dedicó uno de sus seminarios anuales a un aspecto muy necesitado de estudio en el teatro actual: los marginalismos por sexo, raza e ideología (Madrid, 28-30 de junio de 2017). En ese marco, quise dar visibilidad al teatro trans y bi, con un panorama de obras representadas en Madrid entre 2000 y 2017, en su mayoría de nuevo cuño, pero también reposiciones de textos anteriores (Laín Corona, 2017). Siguiendo la propuesta de investigación teatral de Romera Castillo (2011: 11-45, 47-101), entonces me limité a hacer una base de datos de las obras, con resúmenes de las tramas, autorxs, elencos, títulos, fechas y lugares de representación. Aquí, me propongo desarrollar el estudio de género y queer que necesariamente debe acompañar a aquel panorama, y, en el anexo, añado algunas obras más, que no cupieron allí o de las que he tenido noticia más tarde.

Para un análisis como este, es preciso, primero, advertir de ciertas dificultades que condicionan la tarea de investigación. Ante todo, se trata de obras representadas no hace ni siquiera veinte años, es decir, sin distancia histórica para evaluarlas, y faltan estudios similares con los que contrastar la información, los datos recopilados y las conclusiones.

Gracias al desarrollo de Internet, se podría suponer que es fácil superar, al menos, el problema de acceso a la información, ya que, precisamente por la cercanía en el tiempo de la materia estudiada, los datos se encuentran con relativa facilidad por este cauce: (i) en las páginas webs de las salas o medios de noticias y recepción teatral (como <http://www.teatroateatro.com/>); (ii) en los espacios digitales de periódicos, por así decir, tradicionales (como *El País* y *El Mundo*); (iii) por contacto directo con salas y autorxs por email; (iv) con búsqueda por palabras en Google, o (v) en espacios digitales de noticias LGTBIQ (como <http://shangay.com/teatro-gay>). Ahora bien, a pesar de lo que suele suponerse, ni está todo en Internet, ni las fuentes se remontan muy atrás. Por ejemplo, en el momento de realizar esta investigación, la sección de teatro de <https://www.universogay.com/> solo recogía noticias hasta 2007.

Limitaciones de este tipo podrían subsanarse con información recuperada de fuentes analógicas, como las versiones en papel de los periódicos o revistas especializadas en teatro. Sin embargo, esto supondría una tarea inmensa, poco asumible para el tamaño de este estudio, y, además, es muy posible que fuera un trabajo infructuoso. Y es que la búsqueda digital que se ha hecho pone claramente de manifiesto que las obras relacionadas con lo LGTBIQ en el teatro actual aparecen mencionadas con mucha menos frecuencia en los medios, por así decir, tradicionales, que otro tipo de teatro; y, dentro del teatro LGTBIQ, las noticias de teatro trans y bi eran aún más minoritarias. Si se acepta que los medios en papel son más tradicionales que los digitales —no solo por editar en papel, sino porque normalmente son más antiguos—, entonces es plausible pensar que se hagan menos eco de formas teatrales minoritarias, como el teatro LGTBIQ. Así, la revista *Primer Acto*, que sigue editándose en papel, ofrece en Internet los índices de los números más recientes; un rastreo de los mismos muestra que no hay ninguna referencia al teatro trans y bi.¹ Por su parte, la revista *Las Puertas del Drama*, aunque ahora se edita en línea y ha digitalizado todos los números desde su fundación, nació en papel, y tampoco un rastreo de sus páginas muestra nada de teatro trans o bi.² Desde este punto de vista, analizar los medios en papel habría sido poco eficaz, ya que el enorme esfuerzo habría repercutido en encontrar solo unos pocos datos pertinentes —acaso, ninguno.

¹ Véase <http://www.primeracto.com/> [08/05/2017].

² Véase <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/> [08/05/2017].

También hay que señalar un problema derivado de la comunicación con las salas. Al contactar por correo electrónico, se decidió preguntar información relacionada con obras de temática trans o bi escritas, producidas o representadas a partir del año 2000, o bien obras en las que lo trans o bi apareciera de algún modo directo o indirecto, incluyendo el travestismo, el transformismo —como *drag queens*— y hasta los roles de inversión de género entre personaje y actor/actriz —personajes masculinos representados por mujeres, y viceversa. Se procedió así por considerar que los conceptos de trans y bi, como se verá después, están sometidos a varias interpretaciones y no suelen estar claros entre muchos sectores de la sociedad. Por eso, con esta pregunta abierta, se pretendía que los informantes ofrecieran datos de todas las obras que consideraran relacionadas con este tema de cualquier modo; así, una vez recibida la información, se filtró cuáles de estas obras era pertinente incluir en este estudio, a partir de los parámetros sobre trans y bi que se indicarán más adelante. Con todo, es posible que los informantes, guiados por presunciones particulares, obviarán obras que podrían haber sido pertinentes en este estudio.

También está el problema de determinar si una obra cuadra dentro de las categorías trans/bi. Para ello, lo ideal sería leer y/o ver todas las obras analizadas, pero esto es imposible, especialmente en el caso de piezas del teatro alternativo u *off*, ya que con frecuencia se representan durante un tiempo limitado, no se reponen y no se publican. Así, para determinar si una obra se ajusta a las etiquetas trans y bi, hay que apoyarse en información paratextual y/o parateatral, como los resúmenes elaborados para los programas de mano de una obra, los dossiers de prensa o los tráileres disponibles en medios como *YouTube*. Ahora bien, no siempre queda claro en estas fuentes si realmente hay elementos trans o bi en una obra concreta. Por ejemplo, en un programa de mano una obra puede presentarse como LGTBQI, sin mencionar si incluye en particular elementos trans o bi. Por cierto, esto puede tener que ver con la situación de discriminación de los subcolectivos trans y bi dentro del colectivo LGTBQI. O sea, la dificultad para determinar a través de elementos paratextuales si una obra es trans o bi puede ser el resultado del ocultamiento de estos aspectos bajo el paraguas general LGTBQI, en el que el gay es el subcolectivo más visibilizado.

En el proceso de desarrollo de los *queer studies*, en un principio el objeto de estudio por excelencia fue lo gay. Poco a poco, se fue incorporando el interés por lo lésbico, y solo más tarde se incluyó lo bi, con libros tan importantes como los editados por Naomi Tucker (1995) y *Bi Academic Intervention* (1997). A partir de esas fechas, comienzan también a cobrar fuerza los estudios trans, como el libro fundamental de Susan Stryker (2008). La base de avance está, en gran medida, en los caminos abiertos por Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) y *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*

(1993), ya que, además de ser ensayos capitales para el feminismo, fueron referentes para el estudio de la sexualidad desde un punto de vista queer. A pesar de todo, no solo sigue habiendo discriminación LGTBIQ, sino que dentro de este grupo los colectivos trans y bi están aún más discriminados.

La transfobia general de la sociedad se puede ejemplificar, desgraciadamente, de manera muy fácil y con gran actualidad, a través de la desafortunada campaña del autobús naranja de la asociación Hazte Oír, reivindicando la separación intrasigente de sexos/géneros como manera de atacar la vida trans.³ Por su parte, lxs bisexuales suelen quejarse de falta de visibilidad, en el sentido de que, incluso dentro del colectivo LGTBIQ, es frecuente considerar que la bisexualidad *no existe*, sino que es una fase de experimentación dentro de la heterosexualidad o hacia la homosexualidad (Campos, 2014; Ye, 2016). La San Francisco Human Rights Commission (SF-HRC, 2011) aborda esta situación, refiriéndose, de paso, a lo inapropiado del término. Y es que el problema del que se quejan lxs bisexuales parte de la falsa premisa de que para ser bisexual debe existir “an exact balance between someone’s attractions for women and men” (SF-HRC, 2011: III). Para esquivar este problema, se sugieren otros términos como *pansexual* u *omnisexual*, que, no obstante, apuntan a otra queja de este colectivo: la presunta promiscuidad. O bien *ambisexual* o *fluid*, que, en todo caso, “are not yet widely used or understood” (SF-HRC, 2011: III). De cualquier modo, este informe advierte que la bisexualidad no es solo una cuestión de atracción sexual, sino de identificación de género, e incluso de superación de los roles tradicionales binarios: hombre/mujer, masculino/femenino.

Por esta razón, el informe de SF-HRC (2011: 8) habla de la bisexualidad y el transgenerismo como aliados, porque, en última instancia, tomando la teoría canónica de Judith Butler, ambos constituyen un ataque a la heteronormatividad más radical que la homosexualidad. Lo homosexual, en cierto modo, es *solo* una alteración de los roles sexuales y de género, pero sin negarlos o, al menos, no del todo. En cambio, la bisexualidad y el transgenerismo suponen una superación del concepto mismo de género/sexo, alterando su tradicional carácter binario: hombre/mujer, masculino/femenino.

Desde este punto de vista, merece la pena reunir en un mismo trabajo las obras de teatro bi y trans, porque, aunque hay diferencias, parten de una misma postura de superación de la heteronormatividad, más radical que la homosexualidad. Dicho esto, al unificar lo bisexual y lo transexual en un mismo estudio, tal vez se esté cayendo en el error de marginación de estos colectivos dentro del mundo LGTBIQ, ya que, pasando por alto sus diferencias, quedan minusvalorados, mientras que gays y lesbianas sí suelen merecer estudios por separado.

³ Pablo Cantó (2017) fue de lxs primerxs en hacerse eco de la noticia en *El País*.

Sin dejar de lado el asunto de la discriminación, queda aún otro problema metodológico relacionado con el maleable concepto de bisexualidad. Si no es posible determinar qué es la bisexualidad, difícilmente se puede determinar qué obras tienen que ver con ello. En el panorama que ofrecí en el marco del SELITEN@T (Lain Corona, 2017), se consignan bajo la etiqueta de bisexualidad obras sobre lo que tradicionalmente se conoce como *ménage à trois* y que últimamente se viene identificando con el término de *poliamor*. Si la bisexualidad es algo más complejo que la atracción sexual perfectamente equilibrada por personas de ambos sexos, entonces tienen cabida las obras sobre relaciones de amor entre tres —o más— personas, considerando que esto implica relaciones no totalmente unívocas entre un hombre y una mujer. Sin embargo, como se argumentará en el siguiente epígrafe, este uso del *poliamor* puede constituir una forma de marginación, al *ocultar* en las obras de teatro la bisexualidad como comedia de enredo intrascendente, esto es, sin darle a la bisexualidad una entidad *real*, sino un escaqueo propio de la confusión sentimental, que se resuelve con el humor.

Como lo bi, lo trans también es algo más complejo de lo que parece. El hecho de que Stryker (2008: 7-24) incluya, para explicarlo, conceptos como el de *rol de género* pone de manifiesto que lo trans tiene que ver asimismo con la superación de la clasificación binaria de sexos/géneros, de modo que no es solamente una cuestión de, digamos, la operación de cambio de sexo. Es más, si a veces se usa la abreviatura *trans* es para poder dar amparo en un mismo término a conceptos que suelen darse por iguales, pero que tienen casuísticas diferentes: *transsexual*, *transgénero*, *intersexual*, *transformismo* —y, su vez, *travestismo*, *drag queen*...—, e, incluso, categorías alejadas de la cultura occidental actual, como *hijra* (India), *mahu* (Polinesia) o *eunuco* (varias culturas orientales). Sin embargo, la abreviatura para *guas trans* no es del gusto de todo el mundo, precisamente porque en ella se confunden todas estas diferencias. En especial, y simplificando mucho, está el enfrentamiento entre quienes entienden lo trans como transexualidad, considerando que la operación de cambio de sexo es condición *sine qua non*, y quienes prefieren hablar de transgénero, como manera de vivir más allá de los roles de género, sin necesidad de transicionar (Coll-Planas y Missé, 2015). De hecho, Missé (2015: 45) pone de manifiesto la “neotransfobia” que se deriva de este enfrentamiento, que lleva incluso a la agresión de unxs trans contra otrxs. Y, a todo esto, habría que añadir la polémica sobre la patologización o no de la transexualidad como enfermedad (Missé, 2015: 38-40).

Ante este complejo entramado de conceptos, cabe también preguntarse cómo determinar las obras que tienen que ver con lo trans. Teniendo en cuenta estas dificultades teóricas y considerando que, si se limitaba demasiado lo que se entendía por *trans*, entonces el número de obras merecedoras de análisis sería muy reducido, se ha optado por abordar obras con temática o actores/actrices trans en

todas las opciones posibles —desde transexual a *drag queen*. Por esta aproximación amplia, se ha considerado oportuno usar el término paraguas *trans*, a pesar de las objeciones que provoca. Y por eso, de manera paralela, se ha usado, para la bisexualidad, la abreviatura *bi*, a pesar de ser incluso menos apropiada, toda vez que, como se ha visto, la bisexualidad no atañe necesariamente a una estructura binaria del sexo.

Aún hay otro problema para determinar qué incluir como teatro trans y bi, que tiene que ver con la pregunta ya tradicional de qué es la literatura queer: si el/la autor/a tiene que ser queer (Mérida Jiménez, 2002). Esto llevaría a un debate largo y, seguramente, bizantino, que no cabe aquí. En todo caso, dado que no se ha podido comprobar si lxs autorxs de muchas de las obras escritas en la actualidad son trans o bi, en este estudio no se ha tenido en cuenta este criterio. Con todo, es plausible suponer que no todxs lxs autorxs incluidxs aquí son trans o bi.

Como ya se ha dicho, en este análisis los datos de las obras están tomados del panorama de obras que catalogué para el SELITEN@T (Laín Corona, 2017), así como del anexo, al final de este artículo, que completa dicho panorama.

Análisis de género y queer

Este artículo aspira a hacer un análisis desde 2000, si bien los datos muestran que a principios de este milenio apenas hay en cartelera más que unas pocas obras esporádicas de teatro trans y bi, como *El homosexual, o la dificultad de expresarse*, de Copi, en el mismo año 2000 (Teatro Alfil, con dirección de Gustavo Tambascio), o *Por una manzana, siete historietas cómicosexuales para cuatro pollas y dos coños*, del colectivo El Curro DT, que empezó a representarse en 1998 y ha seguido en cartel desde el año 2000 hasta ahora (DT Espacio Escénico). Más arriba, se ha sugerido que esta escasez pueda responder a las limitaciones metodológicas de la investigación a la hora de buscar y encontrar información de puestas en escena en esos primeros años. Sin embargo, cabe también una explicación de sociología queer.

En 2005, gracias a la aprobación del matrimonio homosexual en España, empieza un proceso de normalización del colectivo LGTBIQ —a pesar del grado de LGTBIQfobia todavía existente. Como explica su fundador, Peinado Céspedes (2007: 186), el Festival Visible de cultura LGTBIQ, que acoge bastante teatro, nació en 2005 como resultado de un movimiento cultural reivindicativo en Madrid — que él llama la ReMovida, por considerarlo heredero de la Movida de los 80—, que arrancó con la aparición de la revista *Zero* en 1997 y que culminó con la ley de matrimonios homosexuales en 2005. Desde este punto de vista, es lógico suponer que empezara a florecer el teatro gay a partir de ese año, precisamente en el marco del Festival Visible. Dada la ya mencionada situación de discriminación de los subcolectivos trans y bi dentro del ámbito LGTBIQ, no es aventurado suponer que

hubieran de pasar unos años más hasta que despuntara un teatro de este tipo, diferenciado del predominio gay. Esto explicaría que se desarrolle más el teatro trans y bi a partir de 2010, según muestra el catálogo de obras recopiladas.

Para sacar otras conclusiones, conviene referirse primero a la teoría canónica de Judith Butler. Aunque tradicionalmente se ha considerado el sexo como algo puramente biológico, no puede separarse de la dimensión construida del género, de modo que sexo y género funcionan como actos performativos, esto es, representación de unos roles ante y a causa de la sociedad, así como por influencia del lenguaje. Interpretando de manera sumaria las ideas de *Cuerpos que importan*, lo que Butler argumenta es que, al nacer, e incluso antes, el sexo proyecta unas expectativas sobre la persona. Por ejemplo, la familia, a partir de las imágenes de los genitales en las ecografías (Bergero, Asiain Vierge y Cano-Caballero Gálvez, 2010: 57), le compra al bebé, antes incluso de nacer, un determinado tipo de ropa y habla de él o ella. Esto muestra que el sexo no es ajeno a la construcción cultural, porque las expectativas y el lenguaje usados, aunque basados en los genitales, proceden de aspectos ajenos al cuerpo. Así, aunque el género parte del sexo/cuerpo, no lo hace sobre una base puramente biológica/material, al menos no completamente: el sexo, que en sí mismo está condicionado sociocultural y lingüísticamente, repercute en el género, y este a su vez se desarrolla también a partir de elementos socioculturales y lingüísticos. Al nacer, por tanto, se impone en la persona un rol, basado tanto en el género, como en el sexo, con todo lo que tienen ambos de construcción. De aquí se deriva la performatividad: la persona en su vida representa en sociedad ese rol a partir de una serie de actos —en un sentido amplio, incluyendo los actos de habla— y es representada por los demás a partir de lo que se dice sobre ella, cómo es vista, etc. Mayoritariamente, el rol performado es el que resulta de la sociedad heterosexista —hombre/mujer, cada uno con unos comportamientos asociados, dígame trabajo/familia, fuerza/delicadeza, etc. Los estudios de género y queer que parten de Butler buscan superar este esquema binario de roles, porque, si estos resultan del género/sexo y son una construcción sociocultural y lingüística, entonces pueden adoptarse cualesquiera otros e incluso superar la existencia misma de roles de género. Con todo, la performance es inevitable, porque siempre la persona está expuesta al discurso y encarna unos rasgos que la identifican en público. Esto se puede ver claramente en torno a lo trans, como apuntaba Patricia Soley-Beltran (2012), en su estudio de título ilustrativo: “‘No-body is perfect’. Transexualidad y performatividad de género”.

Ya en su libro, Butler (2002: 182-200) estudió la relación de la performatividad con lo trans a partir de la película *París en llamas*, y señalaba incluso su vinculación con la teatralidad (323-328). De hecho, el análisis de Soley-Beltran (2012: 86-87), que parte explícitamente de Butler, destaca la gran intensidad con que lxs drags ensayan y hasta se preocupan por adquirir una formación para *actuar*. Por casusas

de este tipo, suele quedar en el ambiente la duda de si se trata de personas que interpretan a personajes —en un sentido, por tanto, plenamente teatral—, pero jugando cada persona a interpretar siempre el mismo personaje hasta el punto de ocultar al actor/actriz y de identificarse personaje y actor/actriz —con el consiguiente efecto de autoficción. O si se trata de una persona trans expresando su sexualidad/género, en cuyo caso no sería teatralidad, sino meramente performatividad de género —por más que el género performado sea tan diferente a los roles de género heterosexistas.

Todo esto puede apreciarse en algunas de las obras representadas en Madrid entre 2000 y 2017. Véase el caso de *La Supremme DeLuxe*, que aparece en varios espectáculos recientes, como *Oh! Strass!*, escrita y dirigida por Damián Giménez en 2013 en Teatro Arenal, o *Creep*, de Dorián Sojo, estrenada en la sala del propio autor, El Burdel a Escena, el mismo año. La información que se puede obtener de *La Supremme DeLuxe* en Internet no permite saber si es un personaje *drag* —en el sentido estrictamente teatral, encarnado por un actor—, si es un personaje que de tanto ser representado ha ocultado al actor o si es simplemente una persona trans que está performando su género. Por tanto, en las obras en las que aparece *La Supremme* no se puede saber si se trata de una actuación teatral en sentido tradicional, por la cual un actor/actriz encarna a un personaje —con mayor o menor grado de ficcionalización o incluso, de autoficción, si el personaje encarnado se basa en la propia biografía del actor/actriz—, o si es una persona trans/drag que hace de sí misma en las obras, dentro del proceso de performatividad de género, propio de cualquier persona. Esto mismo ocurre en *Vestida y alborotada* (Mínima Espacio Escénico, 2016), escrita, dirigida y protagonizada por Alberto Patiño, conocida *drag queen* procedente de México, así como en *Miss Knife chante Oliver Py*, una obra traída al Teatro la Abadía en 2013, en la que el autor, que interpreta en solitario la obra, juega a la autoficción en clave transformista.

Algo parecido puede decirse de los casos compilados en el anexo de este artículo como parateatrales. Es fácil aceptar que son parateatrales espectáculos con contenido trans como el taller de maquillaje *Ser hombre por un día*, que se desarrolló en el marco del Festival Visible de 2010 en la sala Triángulo: las mujeres que asisten aprenden con unas actrices a maquillarse, pero para crear una nueva identidad masculina. Más problemáticos resultan los casos de fiestas como *¡Que trabaje Rita!* Estrictamente, la fiesta en su conjunto no es un espectáculo teatral, ni siquiera parateatral, sino un evento con un programa de actividades de ocio, propias de todo negocio de restauración nocturno. Ahora bien, entre estas actividades, hay actuaciones relacionadas con lo trans, fundamentalmente conciertos, pero no son infrecuentes otro tipo de actuaciones más o menos (para)teatrales —como monólogos o diálogos humorísticos, con texto o improvisados. Lo interesante es que los protagonistas de estas actuaciones son personas trans, casi siempre *drag*, de modo

que la actuación se basa en el carácter performativo del género. Quiere decirse: si la performatividad del género es especialmente marcada en personas trans, en estas actuaciones lo que se hace es remarcar esa performatividad como base del espectáculo. Es más, incluso las personas trans, particularmente lxs *drags*, que no están subidxs a los escenarios de estas actuaciones, sino que solo acuden a la fiesta como cualquier otra persona, lo hacen recalcando la performance de su género, por influencia bien del ambiente festivo, bien de las actuaciones (para)teatrales que están teniendo lugar sobre los escenarios, o ambas cosas a la vez. De un modo u otro, en estas fiestas la performatividad del género se da muy de cerca la mano con la teatralidad.

Por tanto, obras, espectáculos y eventos de este tipo, y casos como el de La Supremme DeLuxe, vienen a confirmar la hipótesis butleriana de que lo trans, en sus diferentes manifestaciones, tiene un componente performativo de género muy ligado a lo teatral.

Según Butler (2002: 182-200), esta teatralidad puede darse como “travestismo ambivalente” y, lejos de repercutir en la superación de los roles de género, a veces puede ser una forma de misoginia. Soley-Beltran (2012: 65-66) entrevista a diferentes trans que ven el género como un rasgo de la personalidad que debe manifestarse en la superficie (por ejemplo, la vestimenta). Esto es una forma evidente de performatividad misógina. Y es que hay trans que aspiran a que el sexo/género al que han transicionado se corresponda con los roles heterosexistas tradicionales (2012: 67-68), incluso si ello requiere, por ejemplo, asistir a talleres que enseñan a adoptar *correctamente* el rol femenino (2012: 75). También es significativo que muchos trans con frecuencia buscan parecerse a la imagen de personas famosas del mundo del espectáculo, ya que entienden que estas personas encarnan idealmente los roles de género que se quieren asumir (Soley-Beltran, 2012: 74-75); en este sentido, estxs trans, al desvincularse del sexo/género equivocado, suelen adoptar para su sexo/género real nombres que recuerdan al mundo del espectáculo.

Algunos de los hechos aquí descritos se ponen de manifiesto, de nuevo, en La Supremme DeLuxe, cuyo nombre cabe sospechar que aspira a reflejar el célebre programa de Tele5 *Sálvame Deluxe*, con contenidos frecuentemente misóginos. Si no misoginia, puede suponerse un alto grado de banalización, a la manera del hedonismo posmoderno descrito por Gilles Lipovetsky en varios ensayos, desde la publicación de su libro seminal *La era del vacío* (1983, en su afición original en francés). Mucho de este hedonismo se puede suponer en fiestas del tipo de las de *¡Que trabaje Rita!* Lejos de ser conservadurismo pacato, como pudiera parecer, un juicio como este se basa en un análisis crítico del consumismo capitalista, o sea que es posible considerar que bajo estas actitudes subyacen formas de mercantilización de la vida a través del consumo, aplicado al cuerpo. De hecho, críticas de este tipo ya son enarboladas por nuevas corrientes LGTBIQ, que consideran que la mayoría

de este colectivo se ha decantado del lado del consumismo neoliberal, como muestran las marchas del orgullo, en especial el World Pride de Madrid 2017, convertido en un negocio turístico de pingües beneficios, según informa Borraz (2017).

En la misma línea se podría interpretar *Priscilla, reina del desierto*, a pesar de las diferencias. Ante todo, el exitoso musical de Simon Phillips no es una fiesta nocturna ni una cabalgata, y, aunque basado en la película de Stephan Elliot, es claramente un espectáculo teatral. Además, mientras que las fiestas están pensadas fundamentalmente para el colectivo LGTBIQ —y conste que fiestas de este tipo las hay también para público heterosexual, e incluso las fiestas dedicadas al colectivo LGTBIQ están cada vez más transitadas por público heterosexual—, *Priscilla* atrajo a todo tipo de espectadores —aunque suele tener un público LGTBIQ abundante— y fue, en efecto, muy concurrido en el Nuevo Teatro Alcalá de Madrid. Sin embargo, tanto las fiestas del tipo *¡Que trabaje Rita!*, como *Priscilla*, son productos para consumo de masas, con un marcado carácter lucrativo, consumista y lúdico. De manera parecida, *Papá Noel es una mierda*, adaptada y dirigida en 2015 en Teatros del Canal por Sergio Macías, a partir de una comedia francesa, es un montaje cercano al vodevil, donde hay elementos trans retratados desde el chascarrillo.

En los formatos de parateatro, musical y comedia, los tres ejemplos, con su dimensión trans, pueden entenderse dentro del funcionamiento consumista del capitalismo posmoderno. Significativamente, Soley-Beltran (2012: 93-92) ha documentado cómo lo trans, cada vez más de moda, está también sometiéndose a la lógica capitalista, convertido en algo *mainstream*, al servicio de campañas de publicidad que repercuten en el consumismo y que refuerzan el tradicional esquema de género binario, propio de la sociedad heteronormativa. Paralelamente, *Priscilla*, *Papá Noel* y otras obras parecidas, aunque tienen la intención de servir a favor de la causa trans, lo hacen con parámetros comerciales, que pueden no ser beneficiosos para tal causa. No se olvide que el musical es una forma de teatro muy rentable en la escena de Madrid (Doménech Rico, 2016; Fernández Torres, 2016 y Romera Castillo, 2016). Otro ejemplo de este tipo es *A quién le importa*, el musical basado en las canciones de la cantante Alaska, estrenado en el Teatro Arlequín en 2013. Es plausible suponer que el público mayoritario de estos espectáculos busca la hilaridad bufonesca y la fastuosidad del espectáculo, y, como consecuencia, lo trans se reduce a eso: al bufón que, como en la Edad Media y en la Antigüedad, era motivo de aplausos por sus gracias, pero no estaba por ello menos marginado una vez acabado el espectáculo. Es decir, se trataría de un producto de entretenimiento sin conseguir los objetivos del compromiso con la causa LGTBIQ.

Es justo, no obstante, reconocer los aspectos positivos que estos espectáculos y fiestas tienen. Como señala Martínez Expósito, el humor tiene una relación complicada con lo queer. Por un lado, hay que considerar “the fact that the dominant voice in patriarchal literature, which has always been heterosexual by

definition, has tended towards the representation of the homosexual as either a tragic or ridiculous figure” (2013: n.p.). Por otro, el humor es un factor de normalización por su “ability to temporarily interrupt the reader/viewer’s critical sense, to suspend their disbelief in the presence of narratives that without humour would be implausible, unshareable or unacceptable” (2013: n.p.). Esto último es lo que logra en parte *Priscilla* —y otras obras similares—, ya que, a través del humor, consigue poner ante los ojos del gran público un tema que de otro modo sería ignorado, y lo hace de tal manera que, cuanto menos, neutraliza o suaviza la original posición de rechazo. Además, la mera existencia de productos de este tipo tiene un efecto subversivo, a pesar de sus limitaciones. Siguiendo a Butler, Soley-Beltran (2012: 86) considera que el espectáculo *drag*, como inversión de roles que es, constituye, por eso mismo, un ataque al género heteronormativo. De hecho, se puede entender que la dimensión performativa/teatral del género en su forma *trans/drag* es un tipo de carnavalización, concepto que, acuñado por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), tenía mucho de subversivo, por constituir una trasgresión de la visión de la realidad impuestas por clero y aristocracia. Por último, la propia Butler (2002: 323-328) señala que la teatralidad derivada de la performatividad del género puede usarse como forma de activismo político. Esto es lo que en fechas recientes conseguía en Brasil “La corporalidad travesti en la *deformance* poética de Naty Menstrual” (Bevacqua, 2013), ya que se trata de un espectáculo teatral en que se borran las fronteras entre literatura y no literatura, entre teatro y no teatro, entre ficción y no ficción, en paralelo al desdibujamiento de las fronteras de géneros.

Como se ve, lo *trans* y el teatro *trans* están en la delgada línea entre, por un lado, la banalización consumista y posmoderna, que no repercute en beneficio de la causa LGTBIQ e incluso puede afectar en contra, y, por otro, el compromiso social, al cuestionar las estructuras heteropatriarcales. Este compromiso —o no— del teatro *trans* tiene que ver también con otras dos cuestiones: la focalización —o no— en el colectivo LGTBIQ y la calidad —o no— de las obras.

Alfredo Martínez Expósito hace notar que “cada vez son más los autores homosexuales que escriben para un público mayoritaria o exclusivamente homosexual y cada vez son más los editores —y editoriales, premios, convocatorias— que deciden comercializar esa literatura” (2011: 27). Se da la circunstancia de que la literatura *gay* española parte de unxs autorxs consagradxs, como Federico García Lorca, pero *deshomosexualizadxs*, es decir, consagradxs a espaldas de su dimensión *gay*. En parte por esto, se ha ido desarrollando un canon de literatura *gay* al margen, en el que hay autorxs “sin mayores aspiraciones de alcance universal” (2011: 28) y/o con el único objetivo de “satisfacer una creciente demanda de productos homosexuales” (2011: 28), comúnmente siguiendo patrones estandarizados de base anglosajona y con una lógica puramente consumista. Todo esto repercute en la

falta de calidad, lo cual, a su vez, lleva a que el campo de poder de la literatura excluya la literatura gay del canon literario general (2011: 28-29). En argumentos de este tipo se suelen basar las críticas contra la literatura gay de especialistas como Pozuelo Yvancos (2006), mientras que hay autorxs reconocidxs, incluyendo algunos homosexuales, que simplemente niegan la existencia misma de la literatura homosexual, argumentando que lo que debe existir es la buena literatura, como Luis Antonio de Villena (cfr. Tovar, 2013.). Por su parte, Helder Thiago Maia habla de la literatura gay como un *crusing bar*. En referencia a los locales de restauración a los que acuden los individuos homosexuales buscando exclusivamente relaciones sexuales, este crítico habla de que una buena parte de la literatura gay es un proyecto mercadológico para consumo del colectivo LGTBIQ de gran rentabilidad, basado en la búsqueda de placer: productos autocomplacientes en diferentes formatos, como melodramas de armario (Maia, 2015: 188), entretenimiento con imágenes positivas (2015: 188-189) o literatura de autoayuda (2015: 189), casi siempre sin elaboración literaria (2015: 190). Esto supone una manera de existir aparte: de estar orgulloso sin formar ni aspirar a formar parte de la sociedad que te excluye, viviendo en la exclusión a través de la literatura. Maia reconoce que, partiendo de este esquema, es posible que surjan obras disidentes, tanto por la calidad literaria, apartándose del modelo anglosajón dominante, como por el contenido, buscando una reflexión crítica profunda (2015: 190-191). Sin embargo, incluso en estos casos, está el riesgo de vivir de esta literatura desde la autocomplacencia, la autoayuda y la autoexclusión.

Aunque estas reflexiones se aplican a la literatura gay —entre otras cosas, porque, como ya se ha señalado, es la que ha tenido mayor difusión y ha atraído más la atención de la crítica—, son extensibles a otras literaturas LGTBIQ. Es evidente que el ánimo de denuncia social guía a un buen número de obras de teatro en las que aparece lo trans. Algunas se basan en un ataque provocador y agresivo contra las convenciones sociales, como muestra el título mismo de la ya mencionada *Por una manzana, siete historietas cómicosexuales para cuatro pollas y dos coños*, no solo por la metonimia descarnada de identificar a los personajes con los órganos sexuales, sino por hacerlo a través de una referencia indirecta y provocadora a la tradición cristiana: la manzana de Eva. En enero de 2017, Fernando J. López llevó al Teatro María Guerrero su obra *#malditos16*, en la que, con una clara voluntad de llegar al público adolescente por el tema del *bullying*, incluye el caso de un chico transexual. Diez años antes, Gustavo del Río escribió y dirigió en DT Espacio Escénico *Silenciados*, que cuenta la historia de cinco personas asesinadas por causas de discriminación sexual, entre ellas una mujer transexual guatemalteca. Y, en 2015, en la misma sala —lo que demuestra el nivel de compromiso de este espacio—, se representó *Cuerpos a golpe de báculo*, de Carlos Javier Sarmiento, que denunciaba el test al que deben someterse las personas trans que son tratadas por las

Unidades de Trastorno de Identidad de Género, sumándose, así, a la lucha contra la patologización de la transexualidad.

Se podrían citar aún otros ejemplos de teatro de denuncia en torno a lo trans. En lugar de ello, conviene reflexionar sobre la cuestión de la calidad, si bien es difícil sacar conclusiones sin haber podido ver las obras, ni disponer de reseñas y críticas suficientes. En los casos de obras anteriores al siglo XXI repuestas a partir de 2000, está el apoyo de lo que ya se conoce de ellas; por ejemplo, por tratarse de un autor consolidado, se puede suponer calidad en los montajes de las obras de Copi: *El frigorífico* (sala Triángulo, 2011) y *El homosexual o la dificultad de expresarse* (Teatro Alfíl, 2000), que en octubre de 2017 ha vuelto a ponerse en escena en el Teatro Español. Por su parte, en las obras más actuales, los espacios de representación pueden servir como indicios de calidad. Hay salas centradas en espectáculos comerciales, como el teatro de La Latina, donde se representó en 2016 una versión de *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes, recurriendo “al travestismo para ocultar identidades y desencadenar la fiesta” (Giraldo, 2016a), bajo la dirección de Juan Echanove, con la actriz y cantante Lolita a la cabeza del reparto y con otras estrellas de la música como Pastora Vega. En cambio, hay otros espacios teatrales reconocidos por la innovación y/o brillantez de las obras; en este sentido, cabe citar *Kassandra*, de Sergio Blanco, representada en 2014 en una sala pequeña (ArtEspacio Plot Point), y *Viejo, solo y puto*, de Sergio Boris, que en 2016 se puso en la escena del Teatro Valle-Inclán, del Centro Dramático Nacional.

Ahora bien, la información paratextual consultada da a entender que, a menudo, la denuncia social esconde una dimensión de autoayuda que puede repercutir negativamente en la calidad. *Transrealidades*, de Camilo Vásquez (Espacio Labruc, 2014), es una pieza de teatro documental que, sin duda, sirve como ejercicio de denuncia social, pero no deja de tener un marcado tono de autoayuda, ya que (i) está montada a partir de testimonios de personas reales, (ii) la interpretan estas mismas personas como actores/actrices amateurs y (iii) la *historia* de la función recrea una reunión de *terapia de grupo*. Lo mismo le ocurre a *Salpicón de teatro LGTB*, de Diego Ruiz de Elvira, ya que es el resultado de un taller de teatro que funciona como terapia para personas mayores LGTBIQ: la Fundación 26D.

Es interesante notar que en muchas ocasiones las piezas trans tienen formato de monólogo, como *Adaptação*, de Gabriel F. (DT Espacio Escénico, 2015), *Residuos de la carencia*, de Nacho de Diego (La Usina, 2010), o *La voz hermana*, de Pablo Vilavoy (Café del Kosako, 2016). Por supuesto, esto puede ser resultado de las necesidades del teatro *off* de recortar gastos, para poder representarse en una situación de poca inversión, es decir, lxs nuevxs autorxs escriben piezas de pocos personajes para permitir que la producción sea menos costosa. Pero también es

posible suponer que se deba a la relación del monólogo con el formato de autoayuda, ya que de este modo se presenta al transexual contando en primera persona su experiencia, como una confesión.

Obviamente, el cariz de autoayuda no está reñido con la calidad. Hay que tener en cuenta que algunas de las obras que se acaban de citar participan de lo que se conoce como teatro aplicado, es decir, el teatro desarrollado para fines específicos, a menudo documentales educativos y terapéuticos. Como explica Martínez Thomas (2017), el problema es que, a lo largo de la historia, el teatro aplicado ha estado injusta y prejuiciosamente marginado por no ser considerado, por así decir, teatro *de verdad*. Además, en el caso particular del teatro trans que aquí se está analizando, hay ejemplos con muchos indicios de calidad. La obra de *Adaptação*, de Gabriel F., tiene premios y una larga historia de representación en diferentes países que sugieren calidad, y *La voz hermana*, que yo mismo vi en el proceso de elaboración de este estudio, sin ser tal vez una obra maestra, está bastante bien.

Con todo, más allá del debate de la autoayuda y del teatro aplicado, lo cierto es que, como se dijo más arriba, muchas de estas obras, incluso cuando contienen denuncia social e indicios de calidad, suelen ser productos de y para el autoconsumo LGTBIQ y suelen quedarse en la autocomplacencia, es decir, *ver* en escena, en clave de humor o dramática, los problemas trans, para empatizar con ellos desde dentro del mismo colectivo. Así lo pone de manifiesto, a pesar de su calidad, *La voz hermana*, toda vez que se representó en la Sala AZarte, especializada en teatro LGTBIQ.⁴ También en esta sala se representó *Ni castas ni puras* (2015), de Julián Salguero y Miguel Ángel Jiménez, un musical que tuvo un público mayoritariamente LGTBIQ y en el que se explotaba un tipo de humor insustancial, basado en tópicos de este colectivo, como puede verse en el vídeo de promoción de *Casta y Pura*, la versión realizada en 2014 para Microteatro.⁵

La mención a Microteatro por Dinero da pie a hablar de otras obras de este formato, como *Tú no, princesa*, de Olga Iglesias Durán, sobre una peluquera transexual, que se representó en 2013 en un espacio micro: el Salón de Belleza y Peluquería Garret (C/ Juan de Austria 16, 1º izq.). Este tipo de iniciativas son propias del teatro *off*, que es, precisamente, donde más a menudo se ha retratado el mundo LGTBIQ y, en particular, lo trans. La Casa de la Portera, que entre 2012 y 2015 fue uno de los espacios *off* más aplaudidos en Madrid (Valdés, 2015), estrenó en 2013 *Cerda*, una obra de Juan Mairena que fue “el colmo del surrealismo y la transexualidad” (cit. por Orero, 2014: n.p.).

⁴ El tipo de especialización de esta sala se puede comprobar echando un vistazo a la cartelera en su página web: <http://azarte.com/categoria-producto/adultos/> [26/10/2017].

⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=1BizSayNKL0&t=14s> [26/10/2017].

Tangencialmente relacionadas con el teatro trans, están las obras de actrices que han transicionado. *El amor está en el aire*, estrenada el 13 de enero de 2016 en el Teatro Infanta Isabel, no aborda la temática LGTBIQ, sino que es una comedia romántica y musical entre un hombre y una mujer.⁶ Este papel lo interpreta la actriz transexual Bibiana Fernández, pero dejando de lado completamente la cuestión trans, es decir, hace una interpretación de mujer *sin más*. No en balde, Bibiana Fernández rechaza para sí la etiqueta transexual (Giraldo, 2016b), de modo que su interpretación de teatro para todo tipo de públicos puede suponerse como un intento de reivindicarse como mujer, independientemente de su condición trans.

De esto es bastante ilustrativo el trabajo de Antonia San Juan, quien también viene realizando proyectos teatrales en los que su condición trans es pasada por alto. Por ejemplo, el 30 de marzo de 2012 se estrenó en el Teatro Bellas Artes de Madrid *De cintura para abajo*; escrita y dirigida por Félix Sabroso y Dunia Ayaso, e interpretada por Antonia San Juan, Luis Miguel Seguí y Jorge Monje, se trata de una comedia en torno a un matrimonio —hombre y mujer— de estafadores en declive sentimental y sexual.⁷ Esto mismo pasa en otras obras escritas por la propia actriz. *Mi lucha*, estrenada en el teatro Nuevo Apolo el 17 de junio de 2016,⁸ es una pieza dirigida e interpretada en solitario por ella. Se basa en una sucesión de escenas cómicas, a caballo entre el monólogo y el teatro de *variété*, con una temática de crítica social provocadora, como el propio título indica, ya que es el mismo que el del libro en que Adolf Hitler plasmó sus ideas políticas en 1925. Muchas de las escenas son textos de Antonia San Juan, que es también poeta,⁹ si bien algunas salen de la pluma de otros autorxs. Entre estos, San Juan recupera para *Mi lucha* el monólogo que había interpretado como *La Agrado en Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar. En la trama de esta película, debido a que se cancela la representación de una obra de teatro en la que trabaja como asistente, *La Agrado* tiene que subirse al escenario para entretener al público, contando en clave de humor negro la historia de su personaje y su transición de hombre a mujer. La escena tiene un evidente componente metaficticio, porque se representa una obra de teatro dentro de una película y, a la vez, la obra de teatro, al verse interrumpida, da cabida a un monólogo muy teatralizado. San Juan, en *Mi lucha*, se aprovecha de

⁶ Véase <http://www.teatroateatro.com/noticias-teatro/el-amor-esta-en-el-aire-con-bibiana-fernandez-y-manuel-bandera/13350/> [09/05/2017].

⁷ Datos tomados de la web de la productora: <http://treceproducciones.es/teatro/de-cintura-para-abajo/>, y de la web de información teatral *Teatro a Teatro*: <http://www.teatroateatro.com/noticias-teatro/antonia-san-juan-de-cintura-para-abajo/10928/> [05/05/2017].

⁸ Datos tomados de la web *Madrid es Teatro*: <https://madridesteatro.com/antonia-san-juan-estrena-mi-lucha-en-el-teatro-nuevo-apolo/> [05/05/2017].

⁹ Su primer libro de poemas es *Casa de muñecas* (2013).

ello, haciéndolo más complejo toda vez que traspone el monólogo a otro espacio teatral y a otra obra de ficción, sin dejar de remitir al espacio teatral y la ficción de *Todo sobre mi madre*. Así, en cierta medida, *toda* la representación de *Mi lucha*, y no solo el monólogo de La Agrado, participa en cierto modo del juego *meta* de la escena de *Todo sobre mi madre*.¹⁰

Hasta aquí, el análisis se ha centrado en lo trans, pero se pueden sacar conclusiones parecidas en relación con lo bi. Hay obras de denuncia social que atacan provocadoramente las convenciones, casi siempre desde la necesidad, explicada más arriba, de superar la división binaria de los roles de género de la estructura patriarcal heteronormativa. Este es el caso de *Anatomía queer*, de Adolfo Simón (DT Espacio Escénico, 2011), *Cuerpo dividido*, de Raúl Quirós (sala Bululú, 2013), o varias obras de Fernando J. López, como *El sexo que sucede* (Teatro Buero Vallejo de Alcorcón, 2004), y *Los amores diversos* (Teatro Lara, 2016, meses después de haber sido estrenada en Málaga).

En ocasiones, esta denuncia social entra en parte en el terreno de la autoayuda o el teatro aplicado, como *Y dios me hizo mujer*, de Claudia Massot (DT Espacio Escénico, 2009). Con un componente antipatriarcal importante y provocador, al menos según se desprende de la referencia en el título a la tradición cristiana, este montaje se basa en testimonios de entrevistas a mujeres, expuestos en formato de monólogo. Asimismo, hay casos de gran calidad, como *La decisión de John (Cock)*, de Mike Barlett (sala Triángulo, 2011), nominada a los premios Max, o *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero (La Pensión de las Pulgas, 2014), ganadora del premio Leopoldo Alas Múgica de dramaturgia LGTBIQ de la SGAE en 2010.

Abundan obras en las que lo bi queda, de algún modo, oculto o minusvalorado, no como una manifestación sexual en sí, sino como poliamor, es decir, una relación de amor entre tres —o más— personas, sin que llegue a retratarse la bisexualidad como tal, sino más bien como algo circunstancial, y hasta como un juego, cuando se trata de comedias de enredo poco sustanciales. El título de una de estas obras es representativo de ello: *Jódete y crece*, de Juan Pablo Cuevas (Teatro de las Aguas, 2016). También comedia de enredo de poliamor fue *Una noche como aquella*, de Nacho Redondo (Nave 73, 2015), si bien el largo recorrido de representación que tuvo, pasando por el Teatro Lara, puede ser indicio de calidad. En cambio, *Tú a Boston y yo a tomar por culo*, de Paco Rodrigo, parece estar más en la línea del humor insustancial y de consumo complaciente dentro del colectivo LGTBIQ, como muestran dos factores: su representación en la Sala AZarte —de la que ya se ha señalado su vinculación con el teatro autocomplaciente— y el título, que remeda el de una famosa comedia romántica —*Tú a Boston y yo a California*, 1961, con

¹⁰ El resumen del argumento de *Mi lucha* y la valoración críticas son míos, tras haber visto la obra en el teatro Nuevo Apolo.

remake en 1998, titulado *Tú a Londres y yo a California*. No puede dejar de señalarse un dato importante en lo que tiene que ver con la situación de marginación de lo bi dentro del colectivo LGTBIQ: en estos casos, la insustancialidad se refiere no solo a la posible falta de calidad de estas obras, sino a la banalización que se hace en ellas de lo bi, como si fuera una identidad de género y sexual menos importante que otras de ese mismo colectivo. Así, en *Cáscara amarga*, de Vanessa Palomo (Festival Visible, 2010), si puede considerarse que se habla de bisexualidad lo hace solo en conflicto con la homosexualidad, como un estadio de duda entre la heterosexualidad y la homosexualidad, lo cual es una de las quejas frecuentes del colectivo bi.

También es interesante analizar el formato del musical, como *Una corona para Claudia*, de Iker Azkoitia (Sala Nada, 2016); a pesar de los indicios de calidad, ya que se mueve por circuitos del teatro *off* prestigiosos, como el Teatro Lara, la trama vuelve a reincidir en el problema de ocultar la posible bisexualidad como un enredo de poliamor. En otros musicales se percibe, además, la huella del consumismo capitalista, banal y posmoderno, habitual, como ya se ha dicho más arriba, de este género teatral. Esto es lo que parece *Terapias*, de Christopher Durang, adaptada por Juli Disla y dirigida por Rafael Calatayud. El largo recorrido de la obra por teatros de toda España, desde que se estrenó en Valencia en 2005, muestra el tipo de producto que es, como también lo muestra su representación en Madrid en un teatro como el Galileo (2015). En efecto, se trata de una comedia de enredo en la que, aunque se habla abiertamente de bisexualidad, esta queda presentada negativamente, como algo complicado en un triángulo a tres. También en clave de enredo y con una visión más marcadamente peyorativa, está *La entrevista de Gustavo*, de Davo Méndez, si bien en el circuito *off*, aproximadamente entre 2012 y 2013. Es una comedia en la que el protagonista, asediado por sus dudas sexuales, recurre a un amigo que, para ayudarlo, le organiza unas oscuras entrevistas con un maniático desequilibrado, que es “un bisexual que engaña para conseguir sus objetivos”.¹¹

Por su parte, en *La playa de los perros destrozados*, de Nacho de Diego, la bisexualidad se plantea de manera clara, esto es, sin ponerla en duda, y con indicios de calidad bastante significativos, como el premio Leopoldo Alas Múgica de dramaturgia LGTBIQ (2009). Sin embargo, se mantiene la connotación negativa, ya que, en cierto modo, se ajusta al tópico tan a menudo denunciado por el colectivo bi, según se señalaba más arriba: el del bisexual como un pervertido o un promiscuo que, por ello, es causa de ciertos males. Y es que, en la obra, se cuenta el drama de un matrimonio en el que el marido, declaradamente bisexual, contagia a la mujer de VIH.

¹¹ Véase <https://mibutaquita.com/2013/04/16/la-entrevista-de-gustavo/> [13/05/2017].

Para terminar, conviene explicar las razones para incluir en este análisis obras de inversión de roles de género entre actor/actriz y persona. En principio, puede parecer algo tangencial y, acaso, inadecuado, ya que viene a sugerir que pertenece a lo trans por el mero hecho de que haya hombres que se vistan como mujeres, y viceversa. Sin embargo, tiene que ver con la lucha, asociada a lo trans y lo bi, contra la estructura binaria de los roles de género heteropatriarcales. En efecto, cuando Juan Mayorga adapta y Helena Pimienta dirige *La vida es sueño* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Blanca Portillo en el papel de Segismundo, se puede suponer que hay, principalmente, una intención estética efectista, e incluso puede tomarse como una estrategia oportunista para ganar público, al darle un papel universal a una actriz muy aplaudida que, por sí sola, llena teatros. Lo mismo se puede decir de la reciente versión de *Antígona* hecha en el Pavón Teatro Kamikaze, con Carmen Machi en el papel de Creonte (2017). Pero es que, a pesar de la evidente función estética y, por así decir, de *marketing*, en última instancia supone cuestionar la estructura de géneros tradicional. En todo caso, hay obras que no persiguen esto de manera tangencial o derivada del oportunismo, sino explícitamente, como *Atra Bilis* (Sala Cuarta Pared, 2001). Aquí, la autora y directora, Laila Ripoll, plantea un drama sobre la vejez y el olvido de las mujeres en la España rural, a través de cuatro ancianas interpretadas por actores masculinos, a modo de llamada para que los hombres se pongan en el papel de las mujeres y se enfrenten a los problemas de ellas en la sociedad patriarcal que ellos han construido.

Conclusiones

Reconocidas ciertas limitaciones en la metodología de estudio en lo concerniente a la búsqueda de información y en relación con los conceptos trans y bi, en este artículo se han puesto de manifiesto varias cuestiones. Partiendo de la teoría de Judith Butler sobre la performatividad del género, se ha sugerido que lo bi y, sobre todo, lo trans tienen una dimensión teatral, por así decir, intrínseca. A pesar de ello, el teatro trans y bi no es muy abundante, y solo empieza a desarrollarse con algo más de fuerza a partir de 2005. De hecho, se ha señalado que, dentro del colectivo LGTBIQ, el subcolectivo gay ha tenido tradicionalmente más visibilidad y ha dejado en situación de mayor marginación a los otros subcolectivos, especialmente trans y bi. Por eso, en 2005, lo que cobra impulso, en particular, es el teatro gay, con la ayuda de la ley de matrimonios homosexuales y el Festival Visible, de modo que el repunte de teatro trans y bi, frente a lo gay, debe esperar unos años más tarde, aproximadamente a partir de 2010. En cualquier caso, este auge suele darse en circuitos *off*, es decir, alternativos, lo que hace pensar que lo trans y bi sigue sometido a un buen grado de marginación social, al menos en lo que atañe a la producción de teatro, que es lo que se ha analizado aquí. Esto puede deberse a causas exógenas, relacionadas con la LGTBIQfobia que aún permea la sociedad en

todos los niveles, si bien aquí se han esgrimido también razones endógenas, propias de la literatura queer en general.

Las obras trans y bi que se producen, por su propia existencia, constituyen un ataque a la sociedad heteronormativa. Es más, el aumento de teatro trans y bi ha de repercutir necesariamente en el proceso de integración del colectivo LGTBIQ en sociedad, gracias a la visibilidad. Sin embargo, en parte, esto puede suponer también una forma de automarginación, cuando son obras por y para miembros de ese mismo colectivo. Se trata de una situación de autoayuda y/o autocomplacencia, en un círculo cerrado de obras que muestran solo, por así decir, las penas y alegrías de tipo LGTBIQ y, en particular, trans y bi. Además, esto suele producirse con obras de poca calidad, y, por ejemplo, el formato del monólogo es una plasmación en la estructura teatral de la autoayuda, al tratarse de una confesión que llama a combatir los problemas con un público que los comparte y se compadece. En los pocos casos de obras trans y bi que llegan a otro tipo de públicos, prevalecen las bufonadas que, una vez han sido consumidas, dentro de la lógica capitalista posmoderna, no repercuten en los receptores para cambiar la situación social de marginación. Y es que, aunque es positivo el mero hecho de que este tipo de obras llegue al gran público, está el riesgo de que se imponga solo el divertimento, y ello incluso puede contribuir a reforzar la marginación, al reducir a las personas trans/bi al papel de bufones. También es significativo, en este sentido, que no pocas obras trans/bi reproducen los clichés que contribuyen a la marginación de este colectivo, como ocurre en las comedias en las que la bisexualidad se presenta, no como una identidad de género y sexual válida/real, sino como un enredo.

Ahora bien, como argumenta Turiel (2008), no se debe demonizar la literatura LGTBIQ, porque, al fin y al cabo, en toda literatura hay problemas de este tipo. Es más, si se ha generado un negocio lucrativo de literatura LGTBIQ autocomplaciente y de poca calidad, al margen de la sociedad en su conjunto y de los cauces de difusión generales, puede que sea por necesidad, es decir, porque estos cauces no quieren hacerse eco de este colectivo. De cualquier manera, no todo en estos cauces es calidad, sino que también hay literatura comercial y autocomplaciente — la tradicional comedia burguesa se basa precisamente en esto: en verse reflejado el público burgués en escena. Además, aquí se han destacado ejemplos de obras trans y bi de calidad, así como obras de denuncia social que, aunque hayan corrido por circuitos alternativos, seguramente están contribuyendo a cambiar la situación de marginación. En particular, es justo reconocer los beneficios que aportan ciertas obras de teatro aplicado, con fines documentales, educativos y hasta terapéuticos.

Tal vez, por tanto, el debate sobre la calidad —o no— y denuncia —o no— del teatro trans/bi sea innecesario y hasta prejuicioso en sí mismo. Al menos, desde nuestro presente. No se trata de que ahora debamos alabar unas obras trans/bi

frente a otras en base a ciertas cualidades presuntamente positivas —denuncia social, calidad literaria— o negativas —autoayuda, autocomplacencia—, sino que lo que ha de ocurrir —o lo que es deseable que ocurra— es el juicio del tiempo. O sea, queda esperar que, con el paso de los años, la LGTBIQfobia no relegue al olvido las obras de teatro trans y bi, y que, por el contrario, sobresalgan aquellas que sean valiosas y se incorporen al canon de la literatura, más allá de las etiquetas. Y, así, estas obras podrán contribuir con más fuerza a acabar con la marginación LGTBIQ.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bevacqua, Guillermina (2013), “La corporalidad travesti en la *deformance* poética de Naty Menstrual”, *Revista brasileira de estudos da presença*, 3 (3): 819-838.
- Bergero Miguel, Trinidad; Susana Asiain Vierge y M^a Dolores Cano-Caballero Gálvez (2010), “¿Hacia la despatologización de la transexualidad? Apuntes desde una lógica difusa”, *Norte de salud mental*, 8 (38): 56-64.
- Bi Academic Intervention (ed.) (1997), *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*, Londres y Washington, Cassell.
- Borraz, Marta (2017), “El otro Orgullo: Feminista, crítico y enfrentado a ‘la mercantilización’ del World Pride”, *El Diario*, 23 de junio, 26/06/2017. <http://www.el-diario.es/sociedad/Orgullo-Critico-mercantilizacion-World-Pride_0_657584_367.html>
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Alcira Bixio (trad.), Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós.
- Campos, Prado (2014), “Soy bisexual, ¿por qué no me crees?”, *El País*, 2 de mayo, 08/05/2017. <http://elpais.com/elpais/2014/05/02/icon/1399049631_458606.html>
- Cantó, Pablo (2017), “Un autobús de Hazte Oír con un mensaje transfobo circula por Madrid”, *El País*, 27 de febrero, 08/05/2017. <https://verne.elpais.com/verne/2017/02/27/articulo/1488212911_849849.html>
- Coll-Planas, Gerard y Miquel Missé (2015), “La identidad en disputa. Conflictos alrededor de la construcción de la transexualidad”, *Papers. Revista de sociología*, 100 (1): 35-52.
- Doménech Rico, Fernando (2016), “Bienvenido, Mister Disney (El desembarco del musical angloamericano en España)”, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Verbum: 487-498.

- Fernández Torres, Alberto (2016), “Los musicales en la cartelera teatral de Madrid en el periodo 2004-2007”, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Verbum: 499-510.
- Franciso, Itziar de (2011), “Laila Ripoll estrena ‘Altra Bilis’”, *El cultural*, 16/06/2017. <<https://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208>>
- Giraldo, Pablo (2016a), “La fiesta travesti de Lolita y Pedro Mari Sánchez”, *Shangay*, 09/05/2017. <<http://shangay.com/la-fiesta-travesti-de-lolita-y-pedro-mari-s%C3%A1nchez>>
- (2016b), “Bibiana Fdez: ‘Estoy en contra del término trans’”, *Shangay*, 09/05/2017. <<http://shangay.com/bibiana-fdez-%E2%80%9Cestoy-en-contradel-t%C3%A9rmino-trans%E2%80%9D>>
- Lain Corona, Guillermo (2017), “Panorama del teatro trans y bi en la escena de Madrid (2000-2017)”, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Verbum: 117-139.
- Maia, Helder Thiago (2015), “A literatura gay é um cruising bar: Reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll”, *Periódicus. Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*, 3 (1): 183-199.
- Martínez Expósito, Alfredo (2011), “La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 17: 23-39.
- (2013), “Queer Literature in Spain: Pathways to Normalisation”, *Culture & History Digital Journal*, 2 (1). <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.010>>
- Martínez Thomas, Monique (2017), “El teatro aplicado: Un caso de marginalidad ideológica”, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Verbum: 275-289.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2002), “Prólogo”, *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.) y Maria Antònia Oliver Rotger (trad.), Barcelona, Icaria: 7-25.
- Missé, Miquel (2015), “La identidad en disputa. Conflictos alrededor de la construcción de la transexualidad”, *Papers: Revista de sociología*, 100 (1): 35-52.
- Orero, Ana Ola (2014), “El hombre es un cerdo para el hombre”, *Hoy es arte*, 26/10/2017. <http://www.hoyesarte.com/artes-escenicas/teatro/el-hombre-es-un-cerdo-para-el-hombre_177318/>
- Peinado Céspedes, Pablo (2007), “Teatro Visible: Gays, lesbianas y transexuales en los programas de 2005 y 2006 del Festival VISIBLE”, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor: 181-191.

- Pozuelo Yvancos, José María (2006), “¿Quién teme la literatura homosexual?”, *ABC*, 8 de enero, 16/05/2017. <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-01-2006/abc/%20Opinion/quien-teme-a-la-literatura-homosexual_1313548109112.html>
- Quirós Molina, Raúl (Sin fecha), *Cuerpo dividido*. Libreto inédito, disponible en línea, 15/05/2017. <<http://www.yoibaparaalgoenlavida.es/blog/wpcontent/uploads/2010/02/Cuerpo-dividido-por-Raul-Quiros-Molina.pdf>>
- Romera Castillo, José (2011), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, UNED.
- (2016), “Musicales en España en la actualidad: La fiebre del oro”, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Verbum: 511-532.
- Romo, José Luis (2015), “Los travestis toman la noche”, *El Mundo*, 28 de mayo, 15/05/2017. <<http://www.elmundo.es/madrid/2015/05/27/55661d76ca4741dc5b8b45a2.html>>
- (2016), “Travestis, fármacos y desamor”, *El Mundo*, 14 de noviembre, 10/05/2017. <<http://metropoli.elmundo.es/teatro/2016/11/09/58205ac0ca474169608b458d.html>>
- SF-HRC (2011), *Bisexual Invisibility: Impacts and Recommendations*, 08/05/2017. <<http://sf-hrc.org/reports-research-investigations>>
- Soley-Beltran, Patricia (2012), “‘No-body Is Perfect’. Transexualidad y performatividad de género”, *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, Patricia Soley-Beltran y Leticia Sabsay (eds.), Barcelona y Madrid, Egales: 59-100.
- Stryker, Susan (2008), *Transgender History*, Berkeley, Seal Press.
- Tovar, Julio (2013), “Luis Antonio de Villena ‘España está políticamente muy mal, y culturalmente peor’”, *Jot Down. Contemporary Culture Mag*, 16/05/2017. <<https://www.jotdown.es/2013/03/luis-antonio-de-villena-espana-esta-politicamente-muy-mal-y-culturalmente-peor/>>
- Tucker, Naomi (ed.) (1995), *Bisexual Politics. Theories, Queries, and Visions*, Nueva York y Londres, Harrington Park Press.
- Turiel, Josep M. (2008), “La edición y el acceso a la literatura y los materiales GLTBQ”, *Scriptura*, 19-20: 257-280.
- Valdés, Isabel (2015), “El ‘off’ madrileño se queda sin La Casa de la Portera”, *El País*, 25 de junio, 26/10/2017. <https://elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435099022_506530.html>

Vallejo, Javier (2013), “El disputado sexo de la Monja Alférez”, *El País*, 1 de mayo, 08/05/2018. <https://elpais.com/ccaa/2013/05/01/madrid/1367439086_616046.html>

Ye, Susaba (2016), “No somos gais reprimidos ni chicas queriendo llamar la atención. Somos bisexuales”, *El Español*, 23 de septiembre, 08/05/2017. <http://www.elespanol.com/social/20160923/157734961_0.html>

Anexo

En este anexo, la sección A completa mi anterior panorama de obras trans y bi en Madrid 2000-2017 (Laín Corona, 2017) y corrige un error allí contenido en torno a las obras de Sergio Blanco y Sergio Boris; en las secciones B y C, añadido, además, dos categorías nuevas que he analizado en este artículo: teatro de inversión de roles de género y parateatro. En estos dos casos no he realizado una búsqueda pormenorizada, sino que solo ofrezco unos pocos ejemplos ilustrativos, dado que las obras de inversión de género tienen una relación meramente tangencial con lo trans y porque la otra categoría no es estrictamente teatral.

A) Obras trans y bi no contenidas en Laín Corona (2017)

Blanco, Sergio: El 8 de noviembre de 2014 se estrenó, en ArtEspacio Plot Point, *Kassandra*, de Sergio Blanco. Dirigida por Mariana Wainstein e interpretada por Federico Galemire, es un monólogo tragicómico escrito intencionadamente en inglés “básico”, en el sentido de que “no hace falta saber inglés para entenderlo”. Partiendo de esta sensación de “incomunicación”, se busca que el público empatice con “un travesti que intenta contar su historia”.¹²

Boris, Sergio: El 10 de noviembre de 2016 se estrenó en el Teatro Valle-Inclán *Viejo, solo y puto*, dirigida por el mismo autor, con Patricio Aramburu, Marcelo Ferrari, Darío Guersenzvaig, Federico Liss y David Rubinstein.¹³ La obra — que recibió la atención de la prensa escrita, como *El Mundo* (Romo, 2016)— cuenta la vuelta de Daniel a la farmacia de su padre, tras muchos años fuera y ya titulado en Farmacia y Bioquímica; se desarrolla a lo largo de una noche de festejos desenfrenados, en que Daniel termina inyectando hormonas a unas transexuales que son clientes habituales de la farmacia.

¹² Véase <http://www.ragap.es/actualidad/cultura/la-version-teatral-mas-travesti-y-actual-del-mito-de-cassandra-en-madrid/892212> [09/08/2017].

¹³ Véase <http://cdn.mcu.es/espectaculo/viejo-solo-y-puto-una-mirada-al-mundo/> [10/05/2017].

Copi: En Laín Corona (2017: 120), se recoge y comenta la obra de Copi *El homosexual o la dificultad de expresarse*, pero merece la pena incluir aquí una adaptación de octubre de 2017 en el Teatro Español, dirigida por Marcial Di Fonzo Bo, con Carlos Defeo, Rodolfo de Souza, Hernán Franco, Gustavo Liza, Juan Gil Navarro, Rosario Varela y Benjamín Vicuña. Fue un montaje en un programa doble, junto con *Eva Perón*, también de Copi, con Producción de Cervantes, Teatro Nacional Argentino y Comédie de Caen y CDN de Normandíe, y con el apoyo del Institut Français y la Région Normandíe.¹⁴

Mihura, Miguel: El 3 de junio de 2017 se estrenó en la Sala AZarte una versión de *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura, en la que “Maribel ya no es prostituta sino trans, un giro en el personaje principal con el que pretenden desvincular la prostitución de este colectivo”.¹⁵ Producida por La Dalia Negra, y adaptada y dirigida por Javier Rojo, en el reparto estaban: Pepe Serrano, Rocío Collins, Pilar Enguñados, Juan Maroto, Bentor Albelo y Guillermo Calero.

Miras, Domingo: Entre el 24 de abril y el 2 de junio de 2013, el Teatro María Guerrero puso en escena *La monja alférez*, un texto de Domingo Miras dirigido por Juan Carlos Rubio, con Manu Báñez, Ramón Barea, Carmen Conesa, Nuria González, Mar del Hoyo, Kike Inchausti, Fernando Jiménez, Cristina Marcos, José Luis Martínez, Daniel Muriel, Toño Pantaleón, Martiño Rivas y Ángel Ruiz.¹⁶ La obra relata la vida de Catalina de Erauso, que se adecua a la manera que aquí se ha usado para el teatro trans. Como explica en una reseña Javier Vallejo: “Con 15 añitos, se fugó del convento, se cortó un traje masculino con la tela del hábito, adoptó maneras varoniles, pasó de amo en amo cual Lazarillo de Tormes; administró negocios, sedujo mujeres, recorrió las tres Américas, peleó en mil batallas y obtuvo el grado de alférez al recobrar una bandera a los mapuches, todo ello sin que nadie descubriera su género verdadero: cuando lo hizo público, todavía joven, su fama corrió a ambos lados del océano” (2013: n.p.).

B) Inversión de roles de género entre actor/actriz y personaje

Curro DT, El: *Mi madre no llevaba bolso* es una creación teatral colectiva sobre la figura de la madre que intenta acabar con los estereotipos de género, como el propio título indica, al destacar el rechazo a una moda típicamente asociada con la mujer. Se estrenó el 8 de julio de 2010 en DT Espacio Escénico, dentro del marco del Festival Visible —según se puede ver en el programa, no disponible en línea.

¹⁴ Véase <http://teatroespanol.es/455/eva-peron-amp-el-homosexual-o-la-dificultad-de-expresarse-programa-doble/> [27/10/2017].

¹⁵ Véase la entrevista al director en <http://noktonmagazine.com/maribel-mihura-contra-prejuicios-transfobos-humor/> [26/10/2017].

¹⁶ Véase <http://cdn.mcu.es/espectaculo/la-monja-alferez/> [08/05/2018].

Pieza de un solo personaje, la madre es interpretada por un actor: Carlos A. Alonso.¹⁷

De la Barca, Calderón: En adaptación de Juan Mayorga y bajo la dirección de Helena Pimienta, el 5 de julio de 2012 se estrenó *La vida es sueño* en Ciudad Real, con Blanca Portillo en el papel de Segismundo.¹⁸ La obra pasó poco después a los escenarios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en Madrid, y tuvo una gran acogida de público y crítica, no solo por su brillantez, sino precisamente por la inversión de roles de género (García, 2012).

De Rojas, Fernando: Adaptada por Brenda Escobedo y José Luis Gómez, la Compañía Nacional de Teatro Clásico coprodujo con el Teatro La Abadía una versión de *La Celestina* en la que el propio José Luis Gómez encarna a la alcahueta de Fernando de Rojas. Se estrenó el 6 de abril de 2016 en el Teatro de La Comedia, con una gran acogida de público y crítica, de nuevo por la peculiaridad de la inversión de roles de género (García, 2016).

Ripoll, Laila: Estrenada el 23 de febrero de 2001 en la Sala Cuarta Pared, Laila Ripoll firma y dirige *Atra Bilis*, con el siguiente elenco: Marcos León, Yiyó Alonso, Mariano Llorente y Juan Alberto López.¹⁹ Se trata de un “montaje sobre la vejez y el olvido de las mujeres en una España rural donde la muerte y el aislamiento rondan la vida de algunas de nuestras abuelas” (Francisco, 2001). Las cuatro ancianas protagonistas están interpretadas por cuatro hombres.

Rubio, Juan Carlos: No ha sido posible determinar la fecha exacta del estreno, pero hay noticias de *Las heridas del viento* ya en el año 2014. Lo que está claro es que fue puesta en escena en el Teatro Lara y fue una obra de enorme éxito y de calidad literaria reconocida, toda vez que mereció varios premios. La obra aborda una trama homosexual, en la que un hijo conoce por unas cartas la relación de amor de su padre, recientemente fallecido, con otro hombre. Lo que permite incluir esta pieza aquí es el hecho de que uno de los personajes masculinos está interpretado por una mujer. Juan Carlos Rubio, además del autor, hizo de director; a su cargo estuvieron la actriz Kiti Mánver y el actor Dani Muriel.²⁰

Sófocles: Adaptada y dirigida por Miguel del Arco, en el Teatro Pavón Kamikaze de Madrid, se estrenó el 9 de agosto de 2017 una versión de *Antígona*, en la que Carmen Machi encarna el papel de Creonte. Junta a ella, en el reparto estaban: Manuela Paso (*Antígona*), Ángela Cremonte (*Ismene*), Yon González (*Corifeo*),

¹⁷ Véase <https://dtespacioescenico.com/programacion/mi-madre-no-llevaba-bolso/> [26/06/2017].

¹⁸ Véase [http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE12_2/espectaculo.php?seccion=Cartelera=Clasico&codigoEspectaculo=44397](http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE12_2/espectaculo.php?seccion=Cartelera&Clasico&codigoEspectaculo=44397) [16/06/2017].

¹⁹ Véase <http://teatro.es/catalogo-integrado/atra-bilis-630617-6> [16/06/2017].

²⁰ Véase <https://madridesteatro.com/las-heridas-del-viento-en-el-teatro-lara/> [15/05/2017].

Silvia Álvarez (Corifeo), José Luis Martínez (Guardia), Raúl Prieto (Hemón) y Cristóbal Suárez (Tiresias).²¹

C) Parateatro

¿Anónimo?: En el marco del Festival Visible —de cuyo programa, no disponible en línea, se saca la información— se llevó a cabo el taller de género *Ser hombre por un día*, el 22 de junio de 2010 en la sala Triángulo. A modo de experiencia parateatral, las actrices Patricia de Lorenzo y Natalia Outeiro trabajaban con las mujeres asistentes y con el maquillaje “para crearles una nueva identidad masculina y juntas adquirir la experiencia colectiva de emancipación de género. Lo que se quiere proponer es un cambio de papeles, para asumir el personaje del otro, y concienciarse de que el género es una construcción” (2010). Se trataba de una forma de llamar a la superación del género que, no siendo la tradicional bisexualidad, tiene que ver con ello por la concepción de la sexualidad más allá de la división binaria, y supone en cierto modo una forma de transformismo.

Franjo, Mateo: Mateo Franjo, cuyo nombre como DJ es TheHighHeels, es el creador de *¡Que trabaje Rita!*: “Son fiestas *tea dance*, domingo tarde con actuaciones de artistas famosos a nivel nacional, mezclados con nuestro elenco de travestis y de DJ’s y música pop, muy amenas, divertidas, en las que puede ocurrir de todo sin que nadie se lo espere. La idea surge de un grupo de amigos que en reuniones en casas nos disfrazábamos e imitábamos a artistas, poníamos música, nos daban las tantas cuando todos teníamos que trabajar al día siguiente y la gran frase era *¡Que trabaje Rita!*”.²² Por haberse consolidado con nombre propio, *¡Que trabaje Rita!*²³ es tal vez la que mejor ilustra este tipo de fiestas, que están muy extendidas por Madrid (Romo, 2015) desde hace unos años, mostrando, de algún modo, la consolidación de lo trans en la sociedad actual, a pesar de la transfobia que aún existe. Obviamente, no se trata de teatro, pero el carácter performativo del género a través de lo trans justifica su inclusión como parateatro en este estudio; además, a falta de espacio para argumentarlo, estas fiestas constituyen una suerte de bacanales que no es aventurado relacionar con los orígenes griegos del teatro.

Simón, Adolfo: A falta de un término mejor que el de *performance*, la *Experiencia escénica S.A.E. (Seres Altamente Evolucionados)* es un evento parateatral en el que lxs asistentes ven reunirse a “Cinco transamig@s [...] en casa [...] para hacer

²¹ Véase <http://teatrokamikaze.com/programa/antigona/> [26/10/2017].

²² Véase <https://www.shbarcelona.es/blog/es/mateo-franjo-nos-habla-de-las-fiestas-domingueras-que-trabaje-rita/> [15/05/2017].

²³ Véase <http://quetrabajeritaclub.com/> [15/05/2017].

juntos la comida”.²⁴ Según pone el programa —no disponible en línea—, en el Festival Visible de 2010 era su novena edición, y en entonces tuvo lugar los días 24, 25 y 26 de junio en DT Espacio Escénico, según una idea y dirección de Adolfo Simón, con los siguientes *performers* (sic.): Alira Araneta, Nayra Citroen, Juana Ramos y Dani Hoyo.



²⁴ Véase <http://www.somosmalasana.com/teatro-en-el-orgullo-gay-experiencia-escenica-sae-seres-altamente-evolucionados/> [10/05/2017].