


## Las diversidades sexuales y su relación con la Iglesia católica en las creaciones de Alfredo Arias (trienio 2018-2020)

**Marcos Montes Welch**  
Universidad del Salvador<sup>1</sup> 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.100872>

**Resumen:** El travestismo es corriente en las puestas en escena del director francoargentino Alfredo Arias, desde su mítica versión de *Eva Perón* (de Copi) en París, en 1970. Del mismo modo, la homosexualidad, la transexualidad y el hermafroditismo son herramientas expresivas de su poética teatral. En una espiral creciente, en cuatro trabajos sucesivos mostrados en los últimos años (2018/2020) en París y en Buenos Aires, se arma un relato político que va desde el cuestionamiento más acre a la Iglesia, pasando por la integración de religiosos y rechazados, hasta la reflexión sensible y profunda del sentimiento de desamparo e incompreensión que puede atormentar a estas minorías sociales.

Este trabajo establece un contrapunto entre las experiencias biográficas fundantes del director y sus creaturas en las piezas *Elle*, *Divino Amore*, *Happyland* y *Hermafrodita*, y problematiza un vínculo con los tradicionales preceptos católicos desde el discurso dramático.

**Palabras clave:** Alfredo Arias; Diversidades sexuales; Travestismo; Iglesia Católica; Teatro argentino

### ENG Sexual Diversities and the Catholic Church in Alfredo Arias's Latest Creations (2018/2020)

**Abstract:** Cross-gender acting is frequently found in Alfredo Arias's stagings, ever since his mythical version of Copi's *Eva Perón*, back in 1970 in Paris. Even transexuality, homosexuality and hermafroditism are expressive prints in his plays. A political point of view regarding these items spirals up in four of his creations shown lately (2018/20) both in Paris and Buenos Aires. It spans from the sourest questioning of the Church methods, through an integration of religious and cast-away individuals, to a profound insight on the sense of abandonment that can torment certain minority groups.

This article confronts the director's biographical experiences and the characters in the plays *Elle*, *Divino amore*, *Happyland* and *Hermafrodita*; it also discusses the traditional Catholic dogma from a dramatic standpoint.

**Keywords:** Alfredo Arias; Sexual diversities; Transvestism; Catholic Church; Argentine theatre

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El teatro y la iglesia. 3. Un círculo para la inclusión. 4. Conclusiones. Obras citadas.

**Cómo citar:** Montes Welch, M. (2024). Las diversidades sexuales y su relación con la Iglesia católica en las creaciones de Alfredo Arias (trienio 2018-2020). *Pygmalion*, 16, 45-52

### 1. Introducción

Los muchachos y las chicas progresivamente  
irán pareciéndose entre sí; ya uno no sabrá  
si se trata de hombres o de mujeres:  
serán cada vez más iguales a los ángeles.

OONAH MURPHY

<sup>1</sup> Proyecto: *Territorios, cuerpos y géneros. Fronteras y desplazamientos en las literaturas y el arte de América Latina* (2025-2026), radicado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales, de la Universidad del Salvador

En la civilización occidental, las primeras representaciones escénicas extrajeron sus temas de las Sagradas Escrituras; y, en los albores del espectáculo teatral, el travestismo de los actores fue un elemento corriente<sup>2</sup>. No obstante, la Iglesia y el teatro no han tenido, a lo largo de su historia, una relación precisamente idílica, conflicto del que los hechos dan sobrados ejemplos. Como quien parece fustigado por este enfrentamiento, el director francoargentino Alfredo Arias propende, en cuatro de sus obras, a una conciliación necesaria entre las minorías sexuales y el mundo religioso.

Este teatrista, nacido en la provincia de Buenos Aires, Argentina, y educado en un liceo militar de su país, se inició artísticamente en el Instituto Di Tella, adonde llegó a través de la plástica. Pronto se volcó al teatro (que lo encandilaba desde su adolescencia), como actor al comienzo, y como dramaturgo y director después. En un corto lapso de casi diez años, el instituto presentó una revolución artística casi sin precedentes en la ciudad de Buenos Aires, se transformó en un semillero de creadores en todas las artes, destacando nombres como Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Antonio Berni, Juan Carlos Distéfano, León Ferrari, Gyula Kosice, Marilú Marini, Les Luthiers, entre muchos otros.

En los albores de 1970, el Di Tella cierra sus puertas ante las continuas agresiones públicas y censuras gubernamentales, con la huida precipitada de sus artistas residentes a otros destinos del mundo.

Lo que cierra es la parte de arte, que no tenía ninguna posibilidad de existir en los setenta: por un lado por el clima político, no solo del poder sino también de la militancia revolucionaria que arrastró al arte en su remolino; y también por la diáspora, porque los mejores artistas que produjo el Di Tella ya se habían ido para el 1970 para distintos lugares de Europa y Estados Unidos. Si bien tuvieron la suerte de no ser echados por la Triple A, de alguna manera intuyeron lo que se iba a venir y se fueron porque ya era demasiado difícil vivir en Buenos Aires siendo simplemente un artista desprejuiciado, que elegía cómo habitar la ciudad de una manera distinta a lo que estaba impuesto (García, 2021: párr. 11).

Alfredo Arias partió inicialmente a Nueva York, donde previamente había recogido singular éxito con su obra *Drácula*, y luego a París. Allí se estableció y llevó adelante la mayor parte de su carrera. Restablecida la democracia en la Argentina, visitó varias veces su país natal con sus trabajos —en particular las creaciones con el grupo TSE, que comandaba con Marilú Marini—. Poco a poco, fue quedándose en Buenos Aires por períodos cada vez más prolongados, y comenzó a componer sus elencos con artistas argentinos, que viajaban a Francia a realizar temporadas en París y en lengua francesa, aunque siempre con una raíz rioplatense en sus temas y en su cosmovisión. Desde *Eva Perón*, de Copi (1939/1987) en París, en 1970, la homosexualidad, la transexualidad y el hermafroditismo han sido herramientas expresivas de su poética teatral.

Esta tendencia, observada en las reseñas de periódicos especializados a lo largo de tres décadas de presentaciones en la Argentina, despierta ahora interés especial cuando coinciden, en un período de tres años consecutivos, cuatro obras en que personajes pertenecientes a estas minorías convergen con figuras representantes de la Iglesia Católica.

El procedimiento del travestismo escénico en el Renacimiento —más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quien actuaba y podía entonces ser visto como poseedor de un fin cuestionador del poder reinante—, debe ser comprendido como un refuerzo del statu quo: era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces. En este sentido, sugerimos con este análisis que el travestismo escénico no resultaba incómodo ni transgresor como podría parecer a primera vista (Trupia, 2021: 137-138).

Contrariamente a lo que Trupia observa en el carácter del travestismo durante el Renacimiento —que consignamos inicialmente en esta introducción—, Arias busca deliberadamente que los personajes sean observados por las fuerzas de la Iglesia dentro de la obra misma. La Iglesia, entonces, ya no es un juez externo al hecho artístico, sino que adopta la forma de un personaje, y dentro del propio juego escénico dialoga con las figuras “descarriadas”: las diferencias se exponen y se resuelven dentro del mismo teatro.

En este estudio, se repasará la relación entre estas dos instituciones históricas de la cultura humana. Seguidamente, se extraerá, de las memorias de Alfredo Arias, un hecho fundacional que podría relacionar Iglesia y teatro en su propio imaginario. Esto se aventura como el germen de un objetivo por parte del director: unir a las minorías sexuales, en tanto representantes de la cultura, con el mundo religioso. En tercer lugar, se analizarán las cuatro obras representadas entre 2018 y 2020 (*Elle*, *Divino Amore*, *Happyland* y *Hermafrodita*) y, en ellas, la representación de estas entidades confrontadas. En cuarto lugar, se propondrá una lectura eslabonada y analítica de estos trabajos como reclamo político continuado. Finalmente, se esbozará un paralelo entre uno de los personajes de *Divino amore* y el autor de la pieza, que sublimaría una necesidad de aceptación del artista.

Podríamos decir que, en el caso de Arias, “el teatro, siguiendo a Freud, comenzó a mostrar cierto inconsciente colectivo sobre dolores crónicos, que arrastramos como sociedad desde tiempos remotos y [que] ahora el arte expone, deconstruye y transfigura” (Méndez, 2024: párr. 3).

<sup>2</sup> El travestismo como práctica de un individuo social para afirmar su identidad, por un lado, y como recurso expresivo en el mundo teatral, por el otro, conforman los dos aspectos que se intercalan y repiten en este trabajo. Para un estudio más detallado sobre la figura del travesti en la sociedad y en el teatro, se refieren los trabajos de Michel Foucault (2003) y Trastoy y Zayas de Lima (2006).

## 2. El teatro y la iglesia

Como ya es sabido, los actores, siempre juzgados como gente de vida disoluta y de falsa moral, fueron históricamente rechazados en cementerios parroquiales, tanto como a la hora de recibir auxilios religiosos. Diversas creencias suponían que su capacidad para interpretar roles derivaba de tratos con el diablo. No obstante, los puntos en común de la Liturgia y del hecho escénico son varios.

La Misa aparece, desde el principio, como un Misterio de fe y como un drama.

De él escribe Horacio de Antún: El sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar". Mucho más cerca ya de nosotros, [...] dramaturgos como Genet o directores como Kantor o Boadella no dudan en proclamar que el drama de la Misa es el mayor espectáculo teatral de Occidente (Oliva-Torres Monreal, 1990: 78).

La Misa es, entonces, una forma del teatro, y los sacerdotes, actores. Ahora bien: para justificar la temprana exclusión de las mujeres del rito teatral, San Clemente de Alejandría afirmaba en el siglo II: "se aprende el adulterio viéndolo representar [...] y puede ocurrir que las mujeres, castas antes de ir al teatro, salgan de él impúdicas" (Perinelli, 2011: 342). Los hombres (actores) deben, entonces, cubrir los roles de las mujeres en la escena, para no contradecir las normas morales de la época. Aunque cubrir esos roles en otros ámbitos (la vida común) ya es considerado *non sancto*.

En el Renacimiento, las formas teatrales de gran aceptación popular eran los misterios, género amplio y de confusa precisión.

En los mismos participaba la ciudad entera y aunque eran organizados por los gremios, subsistía la vigilancia de la Iglesia, siempre atenta a signos de desviación o irreverencia. Del templo salían los actores para encarnar el drama y a él volvían luego de la representación, que con frecuencia se iniciaban o terminaban con un oficio divino, mostrando en la práctica un vínculo con la institución que la circunstancia no había roto. Es por eso que, también, se advierte en los pocos textos del género que se conservaron, que están profusamente acotados en latín por los prelados (Perinelli, 2011: 359).

Viceversa, todo hecho teatral replica una liturgia desde su primera concepción; un ritual, un evento que requiere de oficiantes y creyentes, un acto de fe que une a ambos en un festejo del espíritu. Si de una comunión espiritual se trata, ¿por qué, entonces, habría que diferenciar de qué cuerpo proviene cada uno de los espíritus asistentes, es decir, si se trata de un cuerpo *apto* —que se traduciría en un espíritu limpio— o de un cuerpo *manchado* por sus hábitos —que se duplicaría en un espíritu también, un espíritu que escapa a la norma deseada—? Si el resultado del teatro es espiritual, entonces extraña que, para las expresiones iniciales tan condicionadas por la Iglesia, los cuerpos "manchados" (o *maculados*) pudieran obstaculizar la sana comunicación de las almas.

Se podría inferir que un cuerpo *maculado* es un cuerpo manchado, deslucido, corrompido, degradado. Si se contraponen la visión cristiana de lo inmaculado como sinónimo de lo virginal y en estado de gracia santificante, casi perpetua, estaríamos ante un cuerpo que necesita de algún tipo de redención para purgarse, dado su estatus de anomalía, de heterotopía de la disfunción o encarnadura perturbadora ante el resto del cuerpo social (Costa, 2017: 21).

Las minorías sexuales han representado tradicionalmente a dichos seres maculados.

Esos cuerpos disidentes responden a una casta de malditos en términos proustianos [...] son objeto de burla y sojuzgamiento [...] por ser estos cuerpos los portadores identitarios de una pandemia como el sida que hace sus primeros focos de anclaje en el colectivo homosexual (Costa, 2017: 22).

En las siguientes páginas, se fundamentará el modo en que, desde sus creaciones escénicas, Alfredo Arias intenta reconciliar a los representantes de ambas comunidades.

## 3. Un círculo para la inclusión

El artista residente en Francia recuerda que, cuando niño, tardó mucho tiempo en empezar a hablar. "Desde mis primeros gestos, mi madre rechazó a ese niño que yo era. Lógicamente, me defendí y, en reacción, reafirmé todas mis diferencias. Pienso que mi primer acto de rechazo fue el de negarme a hablar" (Arias, 2008: 38). Su madre prometió en la Iglesia que, de revertirse esta situación (la mudez temporaria del niño), él tomaría la Santa Comunión antes que el resto de sus compañeros, evento que terminó dándose en esa forma (Arias, 2008: 39). También evoca una situación incómoda y repetida cuando animaba, para familiares e invitados, un pequeño teatro de marionetas con singular éxito.

En una historia, yo interpretaba a un pequeño cocinero que tocaba las maracas. Supongo que mi modo de hacerlo, que evidenciaba la parte menos masculina de mi personalidad, irritó a mi madre, que vociferó: "¡Las maracas, no!". Qué gracioso, *maraca*, justamente, suena tan parecido a *marica* (Arias, 2008: 46).

Una internación de cinco años en el liceo militar pretendió enderezar el camino de su adolescencia. Egresado del liceo, Arias encontró en un grupo de artistas —que luego conformó el colectivo artístico Di Tella— la aprobación para relacionarse libremente con su propio lenguaje. El círculo que había comenzado con un silencio, seguido con la consagración a la Iglesia y posterior primera Comunión, y vuelto a sumirse en otro silencio (o destierro en el liceo) fue en busca de la religión —autoridad que también encarnaba su madre— nuevamente,

aunque esta vez con herramientas fuertes: las del idioma de su propio teatro. Las palabras del bailarín ruso Vaslav Nijinsky (1889-1950) bien podrían haber sido suyas para subrayar la necesidad de un mundo inclusivo y libre de ciertas condenas morales: “El teatro es una costumbre y la vida no es una costumbre. No tengo costumbres. No me gusta el teatro con bastidores derechos. Me gusta el teatro redondo” (Tcherkasky, 1998: 11).

Las obras que se analizan a continuación han sido escritas por Arias o por otros dramaturgos. No obstante, el trabajo de un director de escena es traducir y hacer propias las ideas de los otros, para así transmitir las a los espectadores desde un punto de vista determinado. Todo artista, se sabe, es de algún modo implícito coautor del hecho teatral que ofrece. Así, se propone que el texto de las obras no deje de ser (enmascarada) la voz del director y su propia proclama.

### **Elle (2018)**

El pronombre femenino francés que oficia de título se refiere a Su Santidad, el Papa, máxima autoridad de la Iglesia Católica: *Elle*. Esta obra del galo Jean Genet (1910-1986) plantea desde su primera palabra una dualidad que sobrepasa la cuestión genérica. El personaje central, el Papa, es desprovisto de toda genitalidad. Viste faldas, sombreritos y capas como una señora. Todos lo refieren utilizando el género femenino. No piensa en las relaciones sexuales, sino más bien en la falta que le hacen las relaciones humanas en sí. Ahora su pasado de pastorcito, cuando realmente cuidaba de alguien (sus corderos). Entronizado en San Pedro, solo tiene permitido hacer una variedad de gestos mecánicos desde su famoso balcón. Ha sido separado de todo el pueblo que lo adora, y al cual él desconoce por completo.

Ella: Por Dios, dígame, rápido, me tengo que ir. Ya... fíjese, ya me muevo, regreso, siento que se agita, que se tensa el cordón que me ata a mi oratorio, silla ilustre de mi decisión. Señor, señor, señor fotógrafo, usted, que es un hombre, dígame, ¿su oficio de cazador de imágenes le da lo suficiente para mantener a su pequeña familia? Deje, no importa ya... Tuve dieciséis años, fui pastor. Los lobos bebían de mi mano. Mis bolsillos rebosaban de cerezas y de saltamontes... (Genet, 2018: 33-34).

El Papa es sometido a una sesión de fotografía para la propaganda y los almanaques del Vaticano. En rebelión, pide ser captado en actitudes domésticas y no seculares: ejemplifica que cuando más cerca se ha sentido de la santidad ha sido al defecar. En esta puesta en escena, Arias acompaña el texto de Genet con el trabajo de otros dos autores que se dirigen a la figura del Sumo Pontífice, objeto de acusaciones, reclamos o imprecaciones. El primero, el Marqués de Sade (1740/1814), exhibe toda su provocación y vilipendio acostumbrados, cuando Justine increpa al Papa del siguiente modo:

Mi tercera condición, es que, para convencerme del desprecio profundo que te inspiran todas las boberías sagradas del culto cristiano, solo gozarás de mi cuerpo sobre el altar de San Pedro, después de haberme hundido en el culo, con tu pija sagrada, el pequeño Dios de pan (Sade, 1797: 286-287).

Un poema de Pier Paolo Pasolini (1922/1975) cierra el espectáculo.

Zucchetto era uno / de tu enorme grey romana y humana, / un pobre borrachín, sin familia y sin lecho, / que andaba en la noche, vaya uno a saber cómo. / Tú no supiste nada de él: como no supiste nada / de otros miles y miles de cristos como él. / Quizá me enfurezca preguntarme por qué razón / la gente como Zucchetto es indigna de tu amor. / [...] Bastaba apenas un gesto, una palabra tuya / para que esa gente tuviera una casa. / No has hecho un gesto, no dijiste una palabra. / [...] Lo sabías: pecar no significa hacer el mal. / No hacer el bien: eso es pecar. / ¡Cuánto bien podrías haber hecho! Y no lo hiciste. / No ha habido un pecador más grande que tú (Pasolini: 1997, 124).

Resulta interesante saber que ya en su debut, en la década de 1990, el personaje del Papa fue interpretado por la notable actriz María Casares (1922-1996), dando así un antecedente de travestismo que, años más tarde, Arias retoma. En esta puesta, en el Théâtre de l'Athénée, en París, el director va más allá: decide que los personajes del fotógrafo y del ujier sean interpretados por dos actrices travestidas de hombre. Un cardenal que los importuna va y viene en forma constante, urgido por seducir a algún soldado de la guardia. Las actrices hacen de hombres y los actores, de afeminados seres. Con sexualidades dislocadas, los personajes de esta singular puesta en escena se unen para entender por qué la Iglesia se alejó tanto de su grey.

### **Divino amore (2018)**

La primera versión de *Divino amore* fue estrenada en 2008<sup>3</sup>, pero nos referiremos aquí a la adaptación argentina<sup>4</sup>. La historia de la familia D'Origlia Palmi y su sala en el subsuelo de la Iglesia Borgo Santo Spirito, en Roma, ya estaba presente en el libro de crónicas de Alfredo Arias llamado *Folies-Fantômes*: “[Lo que hacían] era una mezcla de sacerdocio y de teatro, ya que habían consagrado su arte a una visión apasionada de los dioses y de la religión católica” (Arias, 1997: 17). Esta vocación, que despertaba más burlas que admiración por parte de los espectadores romanos, llevó a los integrantes de la familia a interrumpir una función a viva voz:

Ustedes se amparan en la oscuridad [de la platea], mientras que nosotros, con nuestra fe, nuestra creencia nos exponemos sin temor y sin pudor a sus carcajadas. Creemos en Dios y en una religión que ha atravesado los siglos [...] Esta es la prueba de nuestro martirio. Nos volcamos a este arte del

<sup>3</sup> En la sala Jean Tardieu del Théâtre du Rond Point, París, Francia.

<sup>4</sup> Dada a conocer inicialmente en el Teatro de la Ribera y luego en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín de Buenos Aires, en 2018.



teatro que se transformó en un verdadero calvario. En cada función, enfrentamos la incomprensión y la injusticia. La poesía y la fe no tienen más lugar en esta tierra. ¿Dios mío, por qué el hombre es sordo frente al amor, los poetas y el arte? (Arias, 1997: 19-20).

En la traslación de esta historia real a la obra de teatro, Arias agrega que los espectadores aprovechan los baños del teatro para ejercer sus prácticas homosexuales. Bruna, la jefa de la familia, está al tanto de estas maniobras.

Bruna: [...] Los despiadados eran los del medio de la sala, qué desgraciados esos comunistas, pero lo peor pasaba en el fondo de la platea, con ese incesante ir y venir a los mingitorios. Parecía una epidemia de cistitis.

Carmelo: Los *toilettes* de su teatro eran famosos.

Bruna: Más que nosotros. Lo sé: venía un grupo de depravados del tercer sexo con la sola intención de bajar al infierno del pecado mientras nosotros, inocentes, nos trepábamos a unas nubes de cartón celeste (Arias y Ceccatty, 2018: 9).

Quien lleva la acción de la obra es Carmelo. Tiene un amigo, Agno, que ama a la vez el teatro y la acción sexual en los *toilettes*. Practica las dos cosas con fervor religioso.

Carmelo: Fue un día de otoño, en New York, cuando la muerte con su dedo huesudo señaló al hermano Agno. Y él, como obedeciendo a una muda consigna, se acostó con aquel hombre que leía la Biblia mientras fornicaba. Las santas escrituras no impidieron al virus pasar de un cuerpo al otro. El hermano Agno resistió durante mucho tiempo los ataques de la violenta plaga (Arias y Ceccatty, 2018: 33).

Además, el director resuelve que la hija de la devota actriz principal sea una muchacha que ha emigrado a los Estados Unidos y que ha regresado con otra identidad: la pía Celestina ahora se llama Crystal Dee y es negra, canta góspel, abjura del teatro clásico y se ha hecho implantar un pene.

Celestina: *America changed me, it is true, mamma*. Esta transformación te revela mi auténtica personalidad, *the real me*. Aquella niñita que educaste era un obediente títere de tus sueños. Tu verdadera hija es esta, *here right now*. ¡*Pure Crystal!* [...] Estas tetas son de silicona. Estoy llena de prótesis, y si vieras mi nuevo falo no lo podrías creer... igualito al pene negro de un trompetista de jazz.

Bruna: Pero *darling*, ¿de qué manantial surgen esas blasfemias?

Celestina: Del teatro contemporáneo, *mamma*, allí descubrí otras palabras, otros lenguajes, otra gente, otro mundo. *Another rhythm*. Ya no daba más de ser una mosquita muerta, rubia, insípida y anoréxica. *I wanted big tits. Today I am the mighty Crystal Dee* (Arias y Ceccatty, 2018: 36).

Celestina (ahora Crystal Dee) quiere liberarse del rechazo materno y de los viejos moldes del teatro. También del lastre que el drama religioso impuso a su familia. Apunta a su madre con un revólver, pero en ese alocado momento aparece la Virgen María, que las unirá:

La Virgen: Ven aquí, Crystal Dee... no amenaces a aquella que te dio la vida. A partir de ahora volverás a ser un buen hijo-travesti.

Celestina: (*Humilde, de rodillas*). *Dear Virgin Mary you are the most beautiful Drag Queen*.

Bruna: ¡Querida Virgen, por favor haga que esta oveja negra vuelva con su color de origen al rebaño de las santas borregas áureas!

La Virgen: (*A Bruna*) Su fantasía de travesti enriquecerá el arte sacro de la devota diva que eres.

Bruna: ¿Volverá a ser rubia?

La Virgen: ¿Para qué? Las corderas tiznadas realzan la congregación de las ovinas con pelaje blanco.

Celestina: No te resistas, *mamma*. Aceptá mi piel del color de la noche. ¡Acepta las sombras es el verdadero *Divino Amore!* (Arias y Ceccatty, 2018: 41-42).

Gracias a esta intercesión de la Virgen, ambos personajes se unen en su respeto por la religión, aunque *sui generis*.

## Happyland (2019)

Esta comedia escrita por Gonzalo Demaría trata la reclusión en Neuquén de la expresidenta argentina María Estela Martínez de Perón (conocida como Isabelita, nacida en 1931 y actualmente residente en España). En el primer parlamento, se informa que la reclusa solo podrá tener intercambio con su doméstica andaluza (Charito), con el ama de llaves (Lucrecia) y con el arzobispo que le tome confesión. Arias encomienda a una actriz este último rol. Dicho representante de la nunciatura dista de ser una figura eclesiástica sin mácula: sus tendencias homosexuales se revelan prontamente cuando observa de lejos un paseo por el parque que comparten la presidiaria y un gendarme.

Arzobispo: Se detuvieron al borde del lago.

Lucrecia: No mire más, monseñor, la señora se agacha delante de él.

Arzobispo: La que no tiene que mirar más es usted.

Lucrecia: De todas maneras, la espalda del muchacho nos impide ver qué hace la señora.

Arzobispo: Corpulento el chico.

Lucrecia: Y me parece que se está tocando.

Arzobispo: No se toca, saca algo afuera.

Lucrecia: Espere. Es...

Arzobispo: Un nardo, exactamente. Conozco un nardo cuando lo veo.

Lucrecia: Lo hizo aparecer de la nada. ¿Ve lo que le digo? Cosas así son las que pasan desde que ella llegó. Espíritus que penetran en los cuerpos, flores que brotan de las braguetas.

Arzobispo: Silencio. La señora se arrodilla. Parece que rezara [...] ¿Puede leer los labios a la distancia?

Lucrecia: Déjeme probar. Mire: ahora escupe los nardos al lago. “Esta es por mí. Esta es por ti. Esta es por el pueblo argentino” (Demaría, 2019: 61-62).

Más adelante, confesando a Isabelita (que aparece con vestimentas de hombre)<sup>5</sup>, concordará con ella.

Isabelita: ¿Cuál es mi castigo finalmente? [...]. [¿Estar vestida de hombre y] raparme a cero? No me humilla. Los seres evolucionados no tenemos sexo.

Arzobispo: Estoy de acuerdo. Yo tampoco sé cuál es el mío.

Isabelita: El hermano Daniel me lo decía: sos un ángel. Y por cierto: él lo era también. Somos seres de luz y el deseo no existe para nosotros (Demaría, 2019: 73-74).

Como en un juego de cajas chinas o de infinita representación endogámica del artificio escénico, el personaje de Isabelita aparece como hombre y desestima toda diferencia entre los sexos. La otra actriz, por su parte, interpreta a un arzobispo homosexual que desconoce su verdadero sexo y que oculta, bajo su sotana negra, bragas y portaligas rojos que descubre ante la rea. Toda esta revelación se da durante el ejercicio del sacramento de la confesión, dentro de un teatro. Nuevamente aquí, ambos personajes se unen en su respeto por la religión, aunque en modo *sui generis*. Sellan su mutuo acuerdo con un sensual beso en la boca.

## Hermafrodita (2020)

El filósofo Paul B. Preciado afirma que “la programación de género dominante parte de la siguiente premisa: un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad” (Lozano, 2013: 807). Arias, lector de su obra, rescata la historia de Herculine Barbin (también llamada Alexine B.)<sup>6</sup>. Es un documento que se concentra en el drama personal y social de un hermafrodita en el siglo XIX: rechazado por una comunidad represiva, expulsado de un convento de mujeres, inicialmente, y luego de uno de hombres, es empujado por la ley y la ciencia a decidir cuál de sus dos sexos “domina” al otro. Acorralado y convencido de que no le corresponde definirse, se suicida. Arias propone un espectáculo donde coexisten la conferencia, la danza y la performance. Un actor y una actriz se reparten el rol del título.

Herculine: Se rechazó la idea de una mezcla de sexos en la misma persona. La cuestión es que en un momento u otro nos obligan a elegir un sexo. Un solo sexo. Nuestra sociedad no acepta el equívoco sexual. Nuestra sociedad exige una clara definición sexual. La presencia eventual de signos de otro sexo debe ser considerada accidental o ilusoria. En el siglo XVII se consideraba que el hermafrodita presentaba solo una señal confusa que perturbaba el reconocimiento de la verdadera identidad sexual de la persona (Arias, 2020: 4).

Es un planteo parecido el que sostiene Copi; reclama acabar con el señalamiento de diferencias, cuando se le pregunta, como artista, sobre “su mundo homosexual”.

Yo no tengo mundo homosexual. Si los actores pueden actuar de homosexual, también lo pueden hacer de heterosexual, pueden actuar de rata, pueden actuar de mujer también. No existe un mundo homosexual, yo no tengo un mundo homosexual, nadie tiene un mundo homosexual [...] es una separación arbitraria del sistema [...] si no, toda la gente estaría junta y sería igual (Tcherkasky, 1998: 52).

A propósito de este autor, sus coincidencias estéticas con Arias llegan a un cierto punto. Lo expone René e Ceccatty (n. 1952), novelista, biógrafo y coautor de *Divino amore*.

El humor de Copi, que Alfredo ha usado y que lo ha inspirado alguna vez, es más incisivo que el suyo, que resulta más bien infantil, más directo, más emotivo en su resultado, aunque siempre extremadamente

<sup>5</sup> “El travestismo es un espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un imprevisto elemento de desorden, no solamente la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino, sino la crisis de la categoría en sí” (Garber, *apud* Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 98-99).

<sup>6</sup> *Herculine Barbin, dite Alexine B.*, diario prologado por Michel Foucault (Folio, 1993).

sofisticado en su concepto. El tiempo que va de las risas a las lágrimas es ínfimo en él, pero nunca se confunden. Y su ironía no excluye ni el deseo ni el amor, ni la admiración ni la emoción, ni siquiera la compasión (Ceccatty, 2008: 21-22).

En cualquier caso, la obra de estos dos emigrados argentinos tuvo muchos puntos en común. Aunque ambos huyeron del país por cuestiones políticas, la situación se dio en dos momentos diferentes, siempre merced a la persecución por cuestiones ideológicas. Los dos pudieron desarrollar en Francia sus carreras con notable éxito. Se valieron de la libertad de expresión que la tierra gala les garantizaba y dejaron florecer sus visiones del mundo, donde la cuestión argentina fue una característica preponderante. Representaron, a su vez, lo que su pueblo llamó “talentos de exportación” y —dentro de una estética propia— incorporaron para el arte argentino las condiciones de producción de lo más adelantado de Europa, ofreciendo obras de alto impacto en lo visual. Se les une en esto Jorge Lavelli (1932/2023), también argentino quien, sin embargo, no produjo textos propios, por lo que no es incluido en este estudio.

#### 4. Conclusiones

El creador Alfredo Arias, nacido en la Argentina, huyó de su país por cuestiones políticas que afectaban la libertad de expresión. Refugiado en Francia, dio a conocer —ya sea como autor o como director de escena— una obra vasta, desprejuiciada y provocativa. En sus creaciones se ha valido del travestismo<sup>7</sup> como un elemento recurrente de su poética. En su obra *Tatuaje*<sup>8</sup>, un personaje —el cantor español Miguel de Molina (1908-1993)— comienza la acción con el siguiente parlamento: “el primer beso en la boca me lo dio un cura. Yo acababa de cumplir ocho años” (Arias, 2009: 1). Desde aquella frase conmovedora, ha revisitado la relación de las minorías sexuales con la Iglesia y provocado, en el plano teatral, un intercambio las más de las veces satisfactorio entre ambas comunidades. La reunión de cuatro obras en un mismo estudio permite una lectura política que acentúa su planteo en forma cronológica. A manera de un relato que se estructura en una introducción, desarrollo, nudo y desenlace, los textos que hemos citado podrían encadenarse de la siguiente manera:

Introducción (*Elle*, de Jean Genet, con textos adjuntos del Marqués de Sade y de Pier Paolo Pasolini): en esta pieza, la Iglesia es señalada como centro de los vicios más aberrantes, cuando debería ser el ejemplo, como lo afirma Sade en el prólogo. Ya en el cuerpo de la obra de Genet, la Iglesia, representada por el Papa, reconoce su alejamiento del pueblo y añora su pasado pastoril, en contacto real con los corderos y hasta con los lobos, que bebían dócilmente de su mano. Finalmente, en el poema de Pasolini, el pueblo discriminado clama que un solo gesto de la Iglesia podría salvarlos a todos de la segregación en que viven.

Desarrollo: en *Divino Amore*, de Arias, la hija de una actriz devota de la Iglesia regresa a su hogar y su teatro, para horror de la madre, que no la reconoce; ahora es transexual y negra. La Virgen María logra el milagro de que ambas se comprendan en sus diferencias y que sigan adelante con su labor conjunta. El “amor divino” del título es el amor al teatro, a la vez templo de unión entre la gente más disímil, entre feligreses y *outsiders*, reunidos por el culto a la poesía y el arte.

Nudo: *Happyland*, de Gonzalo Demaría, muestra cómo una reclusa recibe el sacramento de la confesión. Una actriz representa a Isabel, vestida de hombre; la otra, a un cura con ropa interior femenina. Isabel se considera asexual, sujeto de una iluminación que ya la ha captado. El confesor se siente su par, despojado de un sexo determinado. “Criminal” y “representante del clero” reconocen su igualdad y sellan su fraternidad con un beso en la boca.

Desenlace: como reflexión final, en una vuelta al siglo XIX, Arias rescata la historia de un ser hermafrodita que se ve atormentado por la Iglesia y la sociedad. Deciden atribuirle una genitalidad definida, ante lo cual se suicida. Solo la muerte puede liberarlo de las leyes y preceptos que estas entidades, dispuestas a etiquetar y separar, le imponen.

Alfredo Arias desacraliza la Iglesia, la vuelve más humana al invadirla de los equívocos, los errores y la permeabilidad que todo el resto de la sociedad muestra. Asimismo, se aleja de la moda de denunciar los abusos de la infancia por parte de la curia (reflejo de las noticias mundiales en la última parte del siglo anterior, y que se hizo muy común en los discursos dramáticos de la época). Ni siquiera el personaje de *Tatuaje* acusa al cura de haberse propasado: entiende el beso recibido como una mejor conexión con Dios. Si bien recurre a los señalamientos menos amigables del marqués de Sade y de Pasolini, Arias lo hace solo para rubricar una comunión temática con otros autores que ha frecuentado y una continuidad de tradición. Al revés de ellos, les da voz a los personajes eclesiásticos, ya sea en palabras de Jean Genet o en las propias.

Quizá sea en la obra *Divino amore* donde el director argentino logre, finalmente, exhumar aquel pacto que hizo su madre y que proponemos como justificación de la búsqueda del artista en las obras estudiadas aquí. Así, podríamos esbozar una sinopsis de la obra parangonando a la niña protagonista del drama con el niño Alfredo Arias en su vida real. Una niña (Crystal Dee/Alfredo Arias) que ha abandonado la casa natal/teatro/iglesia (el teatro de Roma/ la vivienda familiar en la provincia de Buenos Aires) que regentea su poderosa madre, vuelve al lugar de origen transformada: ha cambiado su identidad (su conformación genital/la desprejuiciada práctica de su sexualidad), se ha desarrollado, tiene nuevas herramientas y ha triunfado en el exterior (Estados Unidos/Francia). Como logró transformarse a sí mismo, ahora es turno de modificar a quien la moldeó en su viejo ser. Se enfrentan las creencias; la madre vuelve a invocar a Dios (en este caso la

<sup>7</sup> “El semantismo de la figura travestida, en su mayoría hombres devenidos mujeres a través de cuidadosas estrategias [es] tan inquietante como desestabilizadora” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 98).

<sup>8</sup> Versión argentina estrenada en el Teatro Alvear de Buenos Aires en agosto de 2010.

Virgen) para que interceda ante lo que considera un problema del hijo (el cambio de sexo, el color de su piel/ la mudez temporaria del pequeño Alfredo o su femineidad). Las partes no se entienden y la misma Virgen María se corporiza para suavizar el encono de Crystal Dee (Alfredo). Seguidamente, le explica a la madre que el arte de su progenie, lejos de perjudicar, realzará el objeto que inspira culto y amor: el teatro (Iglesia). La hija rectificará la conducta materna: "Aceptar las sombras es el verdadero *Divino amore*".

Curiosamente, los textos más antiguos que se citan en este análisis son textos franceses (lengua del país que acogió como patria al Arias exiliado) y enmarcan, en primer y último lugar, todo el tema estudiado. El Marqués de Sade recrimina al Papa los excesos de la Iglesia y su corrupción; Herculine B., la discriminación a que la someten Iglesia y sociedad. El primero, usado por Arias para poner en foco el asunto en su punto más candente; el último, como reflexión, quizá esperanzada, del largo camino que se ha recorrido en este tiempo.

Cabe aclarar que, si bien siempre provocador, Arias suele recurrir a modos amables y hasta divertidos para vehiculizar sus ideas. Logra la empatía del público con sus personajes justamente por la ternura o la ingenuidad que estos tienen.

Se puede decir que en mi trabajo, una cierta superficialidad se expande sobre lo profundo [...]. En mi infancia, el poder de mi imaginario se fundó en una situación de conflicto con la realidad, y no en la contemplación distraída, cómoda, divertida y mundana de esa misma realidad (Arias, 2008: 26).

## Obras citadas

- ARIAS, A. (1997): *Folies fantômes. Mémoires imaginaires*, París, Seuil.
- (2008): *L'écriture retrouvée. Entretiens avec Hervé Pons*. París, Rocher.
- (2009): *Tatuaje*, Texto teatral [Inédito].
- (2020): *Hermafrodita*, Texto teatral [Inédito].
- y Ceccaty, R. (2018): *Divino Amore. Sacra comedia con canciones*, Texto teatral. [Inédito].
- CECCATY, R. de (2008): "Préface". En: Arias, A.: *L'écriture retrouvée. Entretiens avec Hervé Pons*, París, Rocher.
- COSTA, H. (2017): *Una metáfora inoportuna: el cuerpo degradado en el teatro de Copi*. Colección Biblioteca Proteatro, Buenos Aires, Eudeba.
- DEMARÍA, G. (2019): *Happyland*, Texto teatral [Inédito].
- FOUCAULT, M. (2003): *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LOZANO, E. (2013): "Performatividad de género y travestismo a través de escenificaciones de *Las Criadas* de Genet". En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 805-818, sep./dic.
- GENET, J. (2018): *Elle*, Versión escénica de Alfredo Arias. [Inédito].
- MÉNDEZ, M. (2024): "Que todos vean". *La Agenda revista*. Disponible: [https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/75737-que-todos-vean] Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2024.
- OLIVA, C. y Torres Monreal, F. (1990): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PASOLINI, P. (1997): "A un Papa". En *La religión de mi tiempo* (1ª edición 1963). Traducción de Olvido García Valdés. Barcelona, Icaria.
- PERINELLI, R. (2011): *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*, Tomo I, Buenos Aires, INTeatro.
- SADE, Marqués de (1797): *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*. En línea <https://books.google.com.ar/books?id=FvVNAAAACAAJ&pg=PA286&dq=m%C3%B4meries+sacr%C3%A9s+du+culte+chr%C3%A9tien&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwig2eDv2ebzAhWDGbkGHbkLDtgQ6AF6BAGLEAI#v=onepage&q=m%C3%B4meries%20sacr%C3%A9s%20du%20culte%20chr%C3%A9tien&f=false>
- SECRETARÍA DE CULTURA (2021): "Hace 63 años nacía el Instituto Di Tella, un fenómeno cultural de vanguardia". 22 de julio. Disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/instituto-di-tella-10810/#:~:text=El%20Instituto%20Torcuato%20Di%20Tella,semillero%20de%20grandes%20artistas%20argentinos>. Fecha de consulta: 10 de enero 2025.
- TCHERKASKY, J. (1998): *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna.
- TRASTOY, B. y Zayas de Lima, P. (2006): *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.
- TRUPIA, A. (2021): "El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento. Un caso inglés y otro español". En Koss, N.: *Historia del teatro. Tomo 1*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).