

## **La “loca” rebelde: el homosexual “nuevo” en *La revolución* de Isaac Chocrón**

Wilfredo Hernández  
Allegheny College

### **Resumen:**

Desde el estreno de *La revolución* de Isaac Chocrón en 1971, la crítica ha reiterado que se trata de una pieza de enorme importancia para evaluar la trayectoria de su autor. No obstante, hasta ahora nunca se ha detenido a estudiarla como texto contentivo de una novedosa representación homosexual en el ámbito nacional. En esta ponencia, propongo que para entender cabalmente su originalidad y relevancia es imprescindible, por una parte, prestarle atención a la tradición retórica que existía hasta entonces en Venezuela para tratar el tema; y, por la otra, relacionar el nuevo tratamiento con la política sexual que emergió internacionalmente en los sesenta.

## La “loca” rebelde: el homosexual “nuevo” en *La revolución* de Isaac Chocrón

Desde el estreno de *La revolución* de Isaac Chocrón en 1971, la crítica ha reiterado que se trata de una pieza de enorme importancia para evaluar la trayectoria de su autor.<sup>1</sup> No obstante, hasta ahora nunca se ha detenido a estudiarla como texto contentivo de una novedosa representación homosexual en el ámbito nacional. De hecho, en los numerosos estudios que se han hecho de esta obra, muchos autores coinciden en obviar que trata explícitamente sobre el homoerotismo masculino (Márquez Montes; Roldán; Rotker). Propongo que para entender cabalmente la originalidad y la relevancia de *La revolución* es necesario, por una parte, prestarle atención a la tradición retórica que existía hasta entonces en Venezuela para tratar el tema; y, por la otra, relacionar el nuevo tratamiento con la política sexual que emergió internacionalmente, desde los años 60.<sup>2</sup>

*La revolución* es una obra de importancia paradigmática: con ella termina una tradición local casi centenaria de escritura y comienza otra, aún en curso.<sup>3</sup> Dos ejemplos de la producción literaria de fines del siglo diecinueve y de las primeras décadas del veinte pueden ayudar a poner en perspectiva y apreciar mejor los aportes de *La revolución*. Por ejemplo, en la novela *Marcelo* (1890), su autor, Manuel Romero García, incluyó una breve representación de un mesonero homosexual que atendía al protagonista, de sexualidad normativa, en una visita que hacía a una fonda en Caracas. El novelista subraya la subversión de género que hace el empleado, con el propósito visible de presentarlo como afeminado y por esta razón ridículo. Por su parte, en el sainete *La barba no más* (1922), Leopoldo Ayala Michelena creó a un peluquero homosexual que

interactúa, también en Caracas, con el personaje principal de la obra, un barbero heterosexual.<sup>4</sup> De nuevo, el homosexual, que en la segunda obra ocupa un papel central, aparece configurado como afeminado y frívolo: no sólo está encargado de atender a la clientela femenina sino que aparece preocupado en crear un nuevo estilo de peinado. En estos textos, el lector concluye que la orientación erótica de los personajes no es normativa gracias a las estrategias de representación en que, usando la insinuación y estereotipos seculares, sus autores logran connotar que se trata de personajes no heterosexuales. Los dos coinciden en presentar a un sujeto inmerso en un contexto explícitamente homosocial y ninguno incluye referencias a los otros hombres con quienes el personaje se relaciona erótica y sentimentalmente.

A diferencia de la tradición retórica que se encuentra en los textos de Romero García y Ayala Michelena, los personajes creados por Chocrón aparecen como participantes en una economía sexual binariamente estructurada y con repercusiones vitales bifurcadas: los que se autodefinían públicamente como homosexuales -las “locas”- asumían papeles “femeninos”: eran “transformistas”, travestis y trabajadores sexuales. Por el contrario, los que no explicitaban su deseo, se apegaban a las exigencias exteriores del género masculino, y desempeñaban regularmente labores consideradas como “masculinas”. En el ámbito social, al estos últimos sujetos conformarse a las normas genéricas prevalecientes, pasaban inadvertidos. Reveladoramente, en Venezuela, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina y Brasil, no existe un sustantivo de uso generalizado para apelarlos. La representación, además de implicar que las “locas” tenían vidas sexuales activas y diversificadas, y que los que “estaban en el

armario” se reprimían eróticamente, metaforiza además un rígido marco cultural para la expresión del deseo homoerótico en la época descrita en los textos.

Si bien es cierto que Gabriel, la figura del homosexual “loca”, guarda ciertas similitudes con las representaciones literarias locales anteriores, en el sentido de que es afeminado, Chocrón subraya un elemento que lo vuelve incluso más marginal y subordinado. En efecto, a diferencia de las figuras creadas por Romero García y Ayala Michelena, que ejercían trabajos “decentes”, aunque algunos secularmente percibidos como “femeninos”, Gabriel “transforma” su cuerpo disfrazándolo con atavíos femeninos reproduciendo el comportamiento de las mujeres. Mientras que el mesonero y el peluquero actuaban en los confines del género masculino, la situación de Gabriel es distinta: laboraba en espectáculos nocturnos como “transformista” y lo conocían como Miss Suzy. Hasta cierto punto, su posición se parecía a la ocupada por las prostitutas, ya que se trataba de un empleo estigmatizado. Aunque en esta obra la imagen del homosexual “fuera del armario” es más marginal por la asociación inherente entre travestismo y prostitución, sin embargo es novedosamente positiva: Gabriel no es el marico del que pueden reírse sino el que, contra las expectativas de la audiencia, por primera vez les (nos) va a hablar en serio sobre lo que ha sido una vida no precisamente caracterizada por la risa. En este sentido merece recordarse que, cuando al inicio de la obra Eloy describe a Gabriel, enfatiza dos atributos: su belleza (“era muy bello. Parecía un ángel”) e inteligencia (“Era lo que tenía en la cabeza. Eso nadie se lo puede negar..Privilegiada! Una inteligencia privilegiada!”).

Pero si la invención del personaje Gabriel es original en la producción artística venezolana, no lo es del todo con respecto a la hispanoamericana, ya que guarda muchas

similitudes con el protagonista de *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. Al igual que Gabriel, Manuel/a también se desempeñaba como artista en lugares de entretenimiento frecuentados por hombres. En las dos obras, el oficio de travesti constituye una de las limitadas opciones de trabajo disponibles para hombres que hubieran reconocido públicamente un erotismo no convencional.<sup>5</sup> Como se recordará, Manuel/a recurre al baile (“entonces se fue a la casa de una señora que le enseñó a bailar español”, 84) como medio de ganarse la vida, luego de que se descubre su orientación sexual y huye de su casa ante el temor de que el padre lo/a castigue. Reveladoramente, tanto el texto de Chocrón como el de Donoso también coinciden en mostrar el empleo y la orientación sexual como directamente relacionados. Así, ambos testimonian la existencia de patrones culturales idénticos en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX y coinciden en apuntar a una situación de profunda discriminación hacia individuos que se atrevieran a subvertir públicamente las exigencias de la heterosexualidad obligatoria.

Aunque existen similitudes entre los personajes creados por el chileno y el venezolano, lo que sin duda apunta a mostrar la influencia del primero en el segundo y al desarrollo así de una tradición regional de representación gay, la imagen de Gabriel posee, no obstante, un nivel de agencia completamente novedoso con respecto de la que el primero ideó para Manuel/a, así como de la que los escritores venezolanos anteriores a 1970 les asignaron a los personajes homosexuales. Gabriel, de hecho, es una “loca” que se ha dado cuenta de la posición estigmatizada que ocupa en su sociedad y que, al concientizar esto, decide rebelarse. Esto se observa cuando Gabriel rehusa transvestirse antes de recibir el dinero que cree que Eloy debe ofrecerle a cambio de su trabajo:

Eloy: ¿Por qué no te vestiste? Así no vale.

Gabriel: Exacto. No vale.

Eloy: ¿Y?

Gabriel: Eso te digo yo. ¿Y?

Eloy: será igual que otras veces. No te preocupes.

Gabriel: De acuerdo. Entonces para que sea igual que otras veces, págame ahora. (104)

El intercambio ocurre poco después de que Gabriel aparece en escena y cuenta, sin que la audiencia lo note, a los espectadores presentes en la sala. Esto revela que en el pasado Eloy no ha compartido equitativamente el dinero de los boletos con él. Gabriel aparece, entonces, determinado a detener el abuso a que lo somete su socio (“Entonces para que sea igual que otras veces, págame ahora”). El aprovechamiento que Eloy hace de Gabriel es una recreación en miniatura de la sufrida por éste cuando trabajaba en los establecimientos nocturnos, y subraya así la idea de que, incluso desempleado, al personaje lo explotan aun más por ser homosexual públicamente declarado.

Pero la rebelión va más allá de la mera exigencia del pago justo que exige Gabriel por su trabajo. Simbólicamente, este acto sirve para llamar la atención de los espectadores (o los lectores) hacia la discriminación sexista de que era víctima el personaje, incluso por parte de otros homosexuales. Al Gabriel llevar a la práctica su decisión de no aceptar nunca más la explotación de la que era víctima, enfatiza así el grado de desesperación en que vive. En este sentido es importante recordar que el personaje ha estado desempleado desde hace varios años después de su retiro de los cabarets y que en consecuencia su situación financiera se ha vuelto cada vez más precaria. Sabemos, por ejemplo, que para poder contar con algunos ingresos subarrienda habitaciones de su vivienda (157). En última instancia, *La revolución* presenta a un sujeto que no cuenta con ningún tipo de seguridad social; entre otras razones no sólo

porque sus ingresos no han debido ser altos, sino también porque el empleo que ejerció no incluía el beneficio de la jubilación. A pesar de que Gabriel no parece ser un anciano en edad de retiro, se encuentra sin embargo en una situación económica crítica que posiblemente no puede superar, debido a que sus únicos ingresos dependían de atributos físicos ahora desaparecidos (no es joven y está obeso).

La nueva actitud frente al tema también contenida en la obra de Chocrón puede notarse en el otro personaje de la obra cuya construcción y variados significados pueden ayudar a hacer más visibles los originales planteamientos que su creador formuló a comienzos de los años setenta. Eloy aparece primeramente representado como explotando económicamente a su compañero. De hecho, cuando al comienzo Gabriel reclama y exige que le dé más dinero de las entradas recaudadas, Eloy acepta y, ante el aprieto de que el público pueda pensar que es un abusador, distribuye más equitativamente el dinero con su compañero:

Eloy: Plata siempre falta.

Gabriel: A mí me falta la que tú me debes dar. Saca.

Eloy: Estás loco. No falta un centavo.

Gabriel: Falta, cucarachita, falta. Mientras te fuiste, yo los conté. Les conté un cuento y los conté. Hay más de lo que aquí aparece. Si quieres, contamos juntos. Vamos, por filas, empecemos por ésta.

...

Eloy: Toma. Cuenta.

Gabriel: Menos mal que aún te queda un poco de sentido común (108)

En la medida en que la obra avanza se hace más evidente que Eloy es, además, un personaje muy convencional. Mediante las explicaciones que Gabriel hace del pasado compartido con él, los espectadores (o los lectores) llegan a saber que Eloy, que es un poco más joven que Gabriel, nunca se ha independizado (sigue viviendo en casa de su madre) ni establecido relaciones sentimentales estables. Cuando Gabriel era joven y

tenía cierta fama como travesti en el circuito internacional en que se presentaba este tipo de atracciones, Eloy era su ayudante. Así Chocrón pinta a este último como incapaz de vivir su propia vida, ya que seguía en casi todo a Gabriel. Mientras éste aparece representado como un ser sexualmente muy activo, Eloy ha tenido dificultades para expresar libremente su erotismo, a pesar incluso de que pudo visitar numerosos países extranjeros y tuvo en consecuencia la oportunidad de contar con compañeros sexuales en situaciones relativamente seguras. De esta forma, el dramaturgo plantea que la represión psicológica operaba en él en todo momento. No obstante, es importante destacar que la obra muestra que Eloy sí puede sobrevivir: no sólo puede trabajar como mesonero, sino también organizar pequeños espectáculos privados con Gabriel como atracción. Se infiere que si lo contratan como mesonero y promotor es porque su orientación sexual no es visible para sus clientes (“La gente corriente no se da cuenta. Tengo un aspecto muy corriente”, p.121).

El convencionalismo del personaje aparece aun más enfatizado con el vestuario que usa a lo largo de toda la obra. En este sentido es iluminador detenerse en la primera didascalía, en la que el dramaturgo caracteriza así a Eloy: “Está vestido con el clásico smoking lustroso y un poco raído de casi todos los mesoneros de tercera categoría”(101). El contraste que se produce entre los dos personajes cuando Gabriel aparece vestido y calzado informalmente (pantalón de kaki, camisa desteñida y chancletas), indicios de que no está preparado para el espectáculo, enfatiza aun más el papel subordinado de Eloy, que funge como anfitrión y maestro de ceremonia. De esta forma se metaforiza el servilismo y el apego de Eloy por las formas que cree que sus clientes esperan de él. La didascalía describe con más detalle a Eloy: “es demasiado obsequioso, demasiado propenso a

exagerar su papel de anfitrión. Va con pasitos rápidos de un lado a otro” (101). Así, el personaje aparece caracterizado como inseguro de la posición que ocupa y temeroso de actuar fuera del marco que cree debe regir su conducta pública. Además, la convencionalidad de Eloy se evidencia también en sus parlamentos. Al comienzo, el personaje intenta imitar a un animador típico de espectáculo de cabaret, pero no tiene ni el carisma ni la soltura que el oficio requiere: “Ah, Miss Susy, ¿vamos a comenzar? Ya están todos aquí” (101).

En la obvia oposición con que Chocrón construyó a los dos personajes, Eloy aparece mostrado, debido a su apego irrestricto a las formas culturales hegemónicas, como cómplice de la heterosexualidad compulsiva, al mismo tiempo que también ilustra las consecuencias que la homofobia internalizada tenía en muchos homosexuales antes de los años setenta. Por su parte, Gabriel es, debido a su honestidad, al razonamiento lógico que emplea para exigir respeto, la discriminación de que es víctima y la agudeza de sus intervenciones, el personaje más atractivo de la obra y con el que, por ende, la audiencia más fácilmente se identifica. Propongo que a través de este contraste, Chocrón divulgó algunos de los planteamientos liberacionistas sobre homosexualidad que comenzaron a circular internacionalmente desde fines de los años sesenta. Posiblemente los dos hitos del nuevo discurso liberacionista que recibieron más atención en el plano internacional fueron la despenalización de la homosexualidad en Inglaterra en 1967 y los disturbios de Stonewall en 1969. Chocrón, quien se había educado en Estados Unidos entre 1947 y 1956 (culminó estudios secundarios en Bordertown Academy, New Jersey; universitarios en Syracuse University, y de postgrado en Columbia University) y había residido en

Inglaterra entre 1965 y 1967, cuando siguió otros estudios de postgrados en Manchester, estaba familiarizado con estos avances.

La original creación de Gabriel como un ejemplo del homosexual “nuevo” –es decir, un sujeto políticamente posicionado después de Stonewall- y la de Eloy como ilustración de una anacrónica manera de asumir la homosexualidad, subraya la crítica que su autor expresa a la represión de la diferencia sexual así como su rechazo a la conformidad obligatoria con las normas genéricas impuestas como auténticamente masculinas. El significado de esta novedosa actitud es particularmente importante si se toma en cuenta que Isaac Chocrón sufrió desde niño discriminación antihomofóbica y que, desde 1957 hasta 1970, no se había atrevido a tocar la materia homosexual en sus obras. En una serie de conversaciones sostenidas en 1980 con la periodista Miyó Vestrini, Chocrón recordaba que, de niño, se divertía escribiendo y montando representaciones en el patio de su casa paterna en Caracas. Pero cuando comenzó su preparación para la comunión judía, sufrió discriminación de parte de una tía:

A los 11 años, me mandaron al rabino para que me preparara para la primera comunión judía de los 13 años. Ya en esa época, me gustaba escribir, pero aquella tía no me dejaba. Decía que si me veía escribiendo, me iba a pegar. Así que escribía a escondidas y después de leerle mis cosas a Ester, mi prima y amiga de toda la vida, le pegaba un fósforo a los papeles. Esa fue la misma tía que convenció a mi papá, de que si el día de navidad yo pedía libros y mis hermanos unos guantes de boxeo, le diera los libros a él y los guantes a mí. (20)

La periodista también entrevistó a Mauricio Chocrón, hermano de Isaac, cuyo testimonio corrobora que, en efecto, este último era lector asiduo: “Desde que tengo memoria, recuerdo a mi hermano con un libro en la mano” (31). En una sociedad en que a los varones se les enseña a ser agresivos y las habilidades intelectuales y artísticas son

percibidas como poco masculinas, no es de extrañar entonces que Chocrón haya sido visto como un “mariquito”: “Mercedes y él [Isaac] salían siempre solos y primeros al colegio. Habían [sic] unos muchachos que se paraban en la esquina y le echaban flores a Mercedes, porque era muy bonita. De repente, Isaac volvía a la casa llorando; le habían faltado el respeto a Mercedes y entonces llegaba yo con el bate...y salían todos disparados!(31). La conclusión que los lectores deben sacar es que al Isaac dedicarse a la lectura y aplicarse a los estudios obviando participar de las actividades agresivas, su conducta era subversiva del género masculino.

La escritura de *La revolución* que, como he intentado probar, reivindica a la “loca” y crítica de los homosexuales “tapados”, señala la adhesión de Chocrón a una corriente de política sexual que fue el motor detrás de la liberación homosexual que se comenzó a sentir en Venezuela a partir de los años setenta. Sin duda, éste es uno de los motivos más decisivos para que, a partir de esa década, comenzara a tratar el homoerotismo explícitamente en sus libros. Otras es que en Caracas numerosos sujetos estaban abrazando esas ideas, como puede deducirse de la facilidad con que la obra fue montada y editada, ya que había una audiencia que se sentía interpelada y quizá representada por el texto. En este sentido, recuérdese que, además del autor de la pieza, el director original de la obra, Román Chalbaud, su asistente, Elías Pérez Borjas, y posiblemente uno de los actores que interpretó la pieza compartían la misma misma identidad erótica.<sup>6</sup>

### Notas

1. Por ejemplo, Monasterios afirma que: “Con *La Revolución* Chocrón inaugura una nueva manera de entender su misión como dramaturgo” (93-94) y, por su parte, Azparren Giménez plantea que “*La revolución* (1971) implica un deslinde y una inflexión en la dramaturgia de Isaac Chocrón” (272).
2. Esta ponencia es parte de un proyecto más extenso, actualmente en preparación, tentativamente titulado *Ellos que supieron de la vieja herida: la homosexualidad masculina en Venezuela*. El análisis que aquí se presenta forma parte del tercer capítulo, dedicado a Isaac Chocrón, de quien también estudio *Toda una dama* y *Escrito y sellado*. La investigación contó con el apoyo financiero de Allegheny College (Pensilvania, EE.UU).
3. A partir de esta obra de Chocrón se inició una importante producción de literatura gay en Venezuela. Además de él, sus otros practicantes más conocidos están el poeta y ensayista Armando Rojas Guardia, el novelista Boris Izaguirre y el dramaturgo Moisés Kaufman. No obstante, el grupo está integrado por casi una veintena de escritores.
4. Si bien es cierto que fueron pocos los textos publicados en Venezuela sobre la materia homosexual entre 1870 y 1970, hasta ahora no existe ningún estudio sobre esta carencia ni sobre las pocas obras hasta ahora identificadas en que se la trata.
5. Sobre la novela de Donoso hay numerosos estudios que merecen consultarse. Recomiendo el de Ben Sifuentes, que la analiza extensamente.

6. Sobre el surgimiento de una subcultura gay en Caracas en los años 60, ver mi artículo sobre este tema y la poesía de Armando Rojas Guardia.

### Obras citadas

Ayala Michelena, Leopoldo. Teatro seleccionado. Caracas, Editorial El Creyón, 1950.  
273-298.

Azparren Giménez, Leonardo. *El teatro venezolano y otros teatros*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

Chocrón, Isaac. *Teatro I*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. 95-174.

Donoso, José. *El lugar sin límites*. México, Joaquín Mortiz, 1966.

Hernández, Wilfredo. "Subcultura, identidad y representación: Armando Rojas Guardia y el surgimiento de la literatura gay en Venezuela". *Chasqui* 29.2 (2005):17-32.

Márquez Montes, Carmen. *La dramaturgia de Isaac Chocrón: experiencia del individualismo crítico*. Caracas, Comisión de Postgrado, Facultad de Humanidades, U.C.V., 2000.

Monasterios, Rubén. *Enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

Roldán, Julia Z. *Isaac Chocrón: una lectura de sus textos teatrales*. Caracas, Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Liberador, 1996.

Romero García, Vicente. *Marcelo*. Caracas, Italgráfica, 1966.

Rotker, Susana. *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: Los transgresores de la literatura venezolana*. Caracas, Fundarte, 1991.

Sifuentes Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature:*

*Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave, 2002.

Vestrini, Miyó. *Isaac Chocrón frente al espejo*. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1980.

